O Véu de Ísis

Ensaio sobre a história da idéia de natureza

PIERRE HADOT

O Véu de Ísis

Ensaio sobre a história da idéia de natureza

Tradução
MARIANA SÉRVULO



Título original:
Le voile d'Isis – Essai sur l'histoire de l'idée de nature
© Éditions Gallimard, 2004
ISBN 2-07-073088-3

Preparação: Maurício Balthazar Leal
Diagramação: Miriam de Melo
Revisão: Renato da Rocha

Edições Loyola
Rua 1822 nº 347 – Ipiranga
04216-000 São Paulo, SP
Caixa Postal 42.335 – 04218-970 – São Paulo, SP
(11) 6914-1922
(11) 6163-4275
Home page e vendas: www.loyola.com.br
Editorial: loyola@loyola.com.br
Vendas: vendas@loyola.com.br

ISBN: 85-15-03390-9

Para Arnold Davidson
e Diane Brentari,
em testemunho de amizade e reconhecimento

"Deveríamos respeitar mais o pudor
com que a Natureza se esconde
por trás de enigmas e de incertezas brilhantes."

NIETZSCHE,
A gaia ciência,
Prefácio, § 4

"Despojar as deusas de suas roupagens
não é conforme aos meus princípios exegéticos,
e declaro que isso é herético.
As deusas não podem ser despojadas de suas roupagens
porque seus atributos são suas substâncias."

SANTAYANA,
Solilóquios na Inglaterra,
Londres, 1937, p. 241

ÍNDICE

PREFÁCIO 15

PRÓLOGO A ÉFESO. UMA FRASE ENIGMÁTICA 21

I
O VÉU DA MORTE

1 O AFORISMO DE HERÁCLITO:
O QUE NASCE TENDE A DESAPARECER 27

II
O VÉU DA NATUREZA

2 DA *PHYSIS* À NATUREZA 37
1. Do emprego relativo ao emprego absoluto 38
2. Platão 41
3. Aristóteles 43
4. As máximas da natureza 44
5. Os estóicos 45
6. A personificação da Natureza 46

3 SEGREDOS DOS DEUSES
E SEGREDOS DA NATUREZA 49
1. Segredos divinos 49
2. Segredos da natureza 51
3. A Natureza como segredo 54
4. Os segredos da natureza na Idade Média
e nos tempos modernos 54

III
"A NATUREZA AMA OCULTAR-SE"

4 O AFORISMO DE HERÁCLITO
E A EXEGESE ALEGÓRICA 59
1. A física teológica 59
2. Fílon de Alexandria 64

5 "A NATUREZA AMA OCULTAR-SE."
FORMAS MÍTICAS E FORMAS CORPÓREAS 71
1. A física mítica do *Timeu* de Platão e as críticas epicuristas 71
2. A Natureza, por ser uma realidade inferior, ama se ocultar 72

6 CALIPSO, OU "OS LONGOS VÉUS DA IMAGINAÇÃO" .. 79
1. A inferioridade da Natureza 79
2. Os encobrimentos da Natureza e a imaginação 80
3. O pudor da Natureza 83
4. O nu e o vestuário 85
5. Processo natural e processo imaginativo 86

7 O GÊNIO DO PAGANISMO 89
1. A natureza, os deuses e os cultos tradicionais 89
2. Apologia do paganismo e tolerância: Temístio e Símaco 91
3. A "teléstica". O imperador Juliano 93

8 OS "DEUSES DA GRÉCIA" 99
1. Mitos pagãos num mundo cristão. A Idade Média 99
2. A Renascença 101
3. "Os deuses da Grécia" de Schiller 103

IV
A REVELAÇÃO DOS SEGREDOS DA NATUREZA

9 PROMETEU E ORFEU 113
1. A física como revelação dos segredos da natureza 113
2. O procedimento judiciário 114
3. A física de contemplação 117
4. Prometeu e Orfeu 117

V
A ATITUDE PROMETÉICA. A REVELAÇÃO DOS SEGREDOS PELA TÉCNICA

10 MECÂNICA E MAGIA DA ANTIGUIDADE
À RENASCENÇA 123
1. A atitude prometéica 123
2. A mecânica antiga 124
3. A magia antiga 128
4. A magia natural ao fim da Idade Média e na Renascença 130
5. Mecânica e magia na Idade Média e na Renascença 136

11 CIÊNCIA EXPERIMENTAL E MECANIZAÇÃO
DA NATUREZA 139
1. Experimentação antiga e medieval 139
2. Herança da magia e da mecânica 140
3. A revolução mecanicista do século XVII 143
4. Segredos da natureza 149
5. A inspiração cristã do mecanicismo 150
6. Segredo divino 152
7. O "engenheiro aposentado" 155
8. Morte da natureza? 157

12 A CRÍTICA DA ATITUDE PROMETÉICA 159
1. A vã curiosidade 159
2. Crítica das técnicas que forçam a natureza 161
3. O primitivismo 164

4. Os temores modernos: Rousseau e Goethe 166
5. Os temores contemporâneos 171

VI
A ATITUDE ÓRFICA.
A REVELAÇÃO DOS SEGREDOS PELO DISCURSO,
PELA POESIA E PELA ARTE

13 A FÍSICA, CIÊNCIA CONJETURAL 175
1. Dois métodos de descoberta dos segredos da natureza 175
2. O *Timeu* de Platão 176
3. O caráter conjetural da física 179
4. As múltiplas explicações de um mesmo fenômeno 181
5. "Salvar os fenômenos" 182

14 A VERDADE FILHA DO TEMPO 187
1. As esperanças da pesquisa 187
2. A idéia de progresso do conhecimento científico na Antiguidade 188
3. O progresso apresentado como revelação progressiva 190
4. O progresso como esforço de pesquisa de sucessivas gerações 192
5. Sêneca e o desenvolvimento moderno da idéia de progresso 194
6. A Verdade filha do Tempo 197
7. O progresso da ciência, obra da humanidade inteira e tarefa infinita 199

15 O ESTUDO DA NATUREZA COMO EXERCÍCIO ESPIRITUAL 203
1. O prazer de conhecer 203
2. Contemplação da natureza e grandeza de alma 205
3. O estudo da natureza como ética da objetividade 206
4. O estudo da natureza a serviço do homem 208

16 O COMPORTAMENTO DA NATUREZA. ECONÔMICA, BRINCALHONA OU PRÓDIGA? 211
1. A Natureza econômica 211
2. A Natureza brincalhona 217
3. A Natureza pródiga 219

17 O MODELO POÉTICO 223
1. A Natureza poeta 223
2. A linguagem hieroglífica da Natureza 224
3. O Poema-Universo 227

18 A PERCEPÇÃO ESTÉTICA E A GÊNESE DAS FORMAS 233
1. As três formas de abordagem da realidade 233
2. Estética generalizada 238
3. A gênese das formas 240
4. Polaridade e ascensão 242
5. Espiral e linha serpentina 244
6. O êxtase cósmico 247

VII
O VÉU DE ÍSIS

19 ÁRTEMIS E ÍSIS 255
1. A Ártemis de Éfeso 255
2. Ísis 258
3. O véu de Ísis 259
4. O tema do desvelamento 261

VIII
DO SEGREDO DA NATUREZA
AO MISTÉRIO DA EXISTÊNCIA.
TERROR E ADMIRAÇÃO

20 ÍSIS NÃO TEM VÉUS 269
1. "Gênio desvelando o busto da Natureza" 269
2. O método científico de Goethe 274
3. O "mistério às claras" 276

21 O FRÊMITO SAGRADO 283
1. A evolução da atitude com relação à natureza 283
2. A Ísis de Plutarco e Proclo 285
3. A Ísis maçônica 288
4. A Ísis do pré-romantismo e do romantismo alemães 290
5. O sentimento do sublime e o frêmito do sagrado 297

22 A NATUREZA-ESFINGE 305
1. Vontade de verdade e adoração da aparência 305
2. O véu de Ísis e a Natureza-Esfinge 309
3. O "pudor" da Verdade e Baubo 313
4. O êxtase dionisíaco 318

23 DO SEGREDO DA NATUREZA AO MISTÉRIO DO SER 321
1. Schelling 321
2. Mistério da existência e angústia 323
3. O aforismo de Heráclito em Heidegger 325
4. Angústia, náusea, admiração 329

CONCLUSÃO 335

APÊNDICES

INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS 341
Citações de textos antigos 341
Citações de autores modernos 344

ÍNDICE DE NOMES 347

ÍNDICE DE ASSUNTOS 357

PREFÁCIO

Penso neste livro há mais de quarenta anos. Por volta de 1960 comecei a me interessar pelos diferentes sentidos que a noção de segredo da natureza poderia assumir na Antiguidade e nos tempos modernos. Nos anos seguintes me entusiasmei apaixonadamente pela filosofia da natureza e me perguntei se seria possível haver no mundo contemporâneo um renascimento e talvez uma metamorfose nesse tipo de pesquisas. Absorvido entretanto por minha atividade letiva e por outros trabalhos, não consegui me consagrar inteiramente a esse estudo. Entretanto, na perspectiva das pesquisas que empreendia então sobre Plotino, para os Rencontres d'Eranos* de 1968, redigi uma exposição dedicada à *Contribuição do neoplatonismo para a filosofia da natureza no Ocidente*, na qual consegui apresentar um certo número de idéias que me eram caras. Referi-me especialmente ao caso de Goethe, poeta e ao mesmo tempo homem de ciência, que me parecia oferecer um modelo de abordagem da natureza simultaneamente científico e estético. Encontrei então a imagem e o texto que foram o ponto de partida da redação desta obra.

Recoloquemos brevemente essa imagem e esse texto em seu contexto histórico. Entre 16 de julho de 1799 e 7 de março de 1804, o sábio alemão Alexander von Humboldt, em companhia do botânico Aimé Bonpland, tinha

* Esses encontros foram de iniciativa de C. G. Jung e se realizam anualmente em Ascona (Suíça). (N.T.)

feito uma extraordinária viagem de exploração científica na América do Sul, de onde trouxera um acervo considerável de observações geográficas e etnográficas. O primeiro resultado desses anos de descobertas foi uma comunicação feita ao Instituto de França em 1805, publicada em 1807: *Ensaio sobre a geografia das plantas*. Uma versão alemã dessa obra apareceu em Tübingen em 1807 sob o título *Ideen zu einer Geographie der Planzen*, com uma página de dedicatória a Goethe, destinada a reconhecer publicamente a dívida de Humboldt com o autor de *A metamorfose das plantas*[1]. Essa dedicatória estava ornada por uma gravura feita segundo um desenho que o escultor sueco Thorvaldsen tinha concebido para atender ao desejo do grande explorador. Observando essa gravura alegórica (Ilustr. 1), que é muito bonita, podemos avaliar até que ponto estamos distantes do mundo espiritual em que homens de ciência, artistas e poetas viviam ainda no início do século XIX. A alegoria era perfeitamente clara para as pessoas cultas da época, mas é perfeitamente obscura para nossos contemporâneos. O que significa essa figura desnuda, segurando uma lira em sua mão esquerda e desvelando com sua mão direita a estátua de uma deusa estranha? Qual será essa deusa com as mãos e os dedos separados, que traz em seu peito três fileiras de seios, e cujo corpo, em sua parte inferior, está apertado numa estreita bainha ornada por diferentes figuras de animal? Por que está depositado aos pés da estátua o livro de Goethe intitulado *A metamorfose das plantas*?

O próprio Goethe esboçou uma primeira resposta a essas perguntas quando escreveu: "A. von Humboldt me enviou a tradução de seu *Ensaio sobre a geografia das plantas* com uma ilustração lisonjeira que dá a entender que também a Poesia poderia levantar o véu da natureza"[2]. O leitor contemporâneo, porém, não compreende melhor a explicação do que o enigma. Por que Goethe reconhece nessa deusa a Natureza? Por que ela precisa ser desvelada? Por que a Poesia pode fazê-lo?

Respondi brevemente a essas questões numa conferência proferida em junho de 1980 na Academia de Ciências e de Literatura de Mainz[3]. A

1. Cf. *Briefe an Goethe*, HA, t. 1, n. 302. Nessa carta de 6 de fevereiro de 1806, A. von Humboldt anuncia a remessa do livro acompanhado da vinheta em alusão à união, realizada por Goethe, da poesia, da filosofia e da ciência.

2. Goethe, *Die Metamorphosen der Planzen*. Andere Freundlichkeiten (1818-1820), HA, t. 13, p. 115.

3. P. Hadot, *Zur Idee der Naturgeheimnisse*. Beim Betrachten des Widmungsblattes in den Humboldtschen "Ideen zu einer Geographie der Planzen", Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1982, n. 8, Wiesbaden, 1982.

noção de segredo da Natureza devia ser compreendida na perspectiva do aforismo de Heráclito: "A natureza ama ocultar-se". A estátua da Natureza desvelada por Apolo, deus da poesia, era uma representação da deusa Natureza, oriunda de uma fusão entre a figura de Ártemis de Éfeso e a de Ísis, Ísis à qual uma inscrição antiga referida por Plutarco fazia dizer: "Nenhum mortal levantou meu véu". Nessa conferência, esbocei uma breve história da metáfora da revelação da natureza. Esses temas também foram objeto de meus cursos no Collège de France durante o ano letivo de 1982-1983. Nos anos que se seguiram continuei a trabalhar no que considero três aspectos do mesmo fenômeno: a história da exegese do fragmento de Heráclito, a evolução da noção de segredo da natureza, a figura de Ísis na iconografia e na literatura.

A presente obra expõe o resultado dessas pesquisas. Trata-se antes de tudo de uma obra histórica, que se refere especialmente ao período que vai da Antiguidade ao início do século XX, e que refaz, na perspectiva da metáfora da revelação, a evolução das atitudes do homem com relação à natureza. Devo esclarecer que não tratei de dois problemas ligados à noção de segredo da natureza. O primeiro é de ordem sociológica e se refere ao esoterismo: não apenas a natureza se recusa a revelar-se, mas quem pensa haver descoberto seus segredos recusa-se a comunicá-los. O leitor que se interessar por esse tema poderá ler a notável e monumental obra de William Eamon *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture* (Princeton, 1994 [2. ed. 1996]). Esse livro estuda de modo bem aprofundado o fenômeno que representam, de uma parte, os numerosos livros de "segredos" que floresciam na Idade Média e no início dos tempos modernos e, por outro, as Academias que, na Itália, na França e na Inglaterra, reuniam estudiosos à procura dos segredos da natureza. Esse fenômeno histórico desempenhou um grande papel no nascimento da ciência moderna. De uma certa perspectiva sociológica, também se poderá ler o artigo de Carlo Ginzburg: "High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries" (*Past and Present*, 73 [1976] 28-41).

O segundo problema é o aspecto psicológico e psicanalítico implicado na representação do desvelamento da figura feminina, Ísis, que simboliza a natureza. Como não tenho a formação médica e psicanalítica necessária, contentei-me em aludir a essa questão no capítulo consagrado a Nietzsche. O problema foi tratado de uma perspectiva feminista por Carolyn Merchant em *The Death of Nature, Women, Ecology and the Scientific*

Revolution (San Francisco, 1980 [2. ed. 1990]). Esse trabalho é extremamente precioso por sua vastíssima informação e sua intensa reflexão sobre o destino da civilização ocidental. Devo também assinalar o artigo de Evelyn Fox Keller: Secrets of God, Nature and Life (*History of the Human Sciences*, 3, n. 2 [1990] 229-242).

Neste livro, esforcei-me para mostrar que, a fim de explicar os conceitos e imagens que até nossos dias serviram para definir o método e os fins da ciência da natureza, é preciso se orientar prioritariamente para a tradição antiga, greco-latina. Por exemplo, em notável estudo sobre a ordem físico-química, Bertrand de Saint-Sernin cita um texto de Pascal no qual se acha notadamente esta frase: "Os segredos da natureza são escondidos; embora ela opere sempre, nem sempre se descobrem seus efeitos"[4]. Ele comenta esse texto dizendo: "Essa página mostra a origem religiosa do positivismo na teoria do conhecimento. A alusão aos segredos ocultos da natureza na verdade faz lembrar o livro de Jó, em que Deus faz desfilar diante dele as maravilhas da Criação, sem lhe revelar os modos de fabricação". É bem verdade que se podem reconhecer, até certo ponto, as origens religiosas do positivismo, na medida em que haja uma atitude que recusa ir além dos efeitos percebidos pela observação e pela experiência — disso falaremos no capítulo 11. Mas não é menos certo que a expressão "segredos ocultos da natureza" não provém da Bíblia, mas claramente da filosofia greco-latina, em que fórmulas como *arcana naturae*, *secreta naturae* ou *aporrhéta tés physeôs* são utilizadas freqüentemente. Este será o objeto do nosso capítulo 3.

Hans Blumenberg, que foi para mim um amigo, e cujo desaparecimento lamentei profundamente, mostrou de modo impressionante em seu livro *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (Frankfurt, 1998 [1. ed. 1960]) como a história de certas metáforas, das quais muitas não podem ser traduzidas adequadamente em proposições e conceitos — por exemplo: a nudez da verdade, a natureza como escritura e como livro, o mundo como relógio —, permite revelar a evolução, através dos tempos, das atitudes espirituais e das visões do mundo. Essas metáforas tradicionais ligam-se estreitamente àquilo que em retórica chamamos lugares-comuns. Trata-se aí de fórmulas, de imagens, de metáforas adotadas pelos filósofos e escritores como modelos pré-fabricados, dos quais supõem utilizar-se livremente, mas nem por isso deixam de influenciar seu pensamento. Durante séculos

4. B. de Saint-Sernin, L'ordre physico-chimique, in D. Andler, A. Fagot-Largeau, B. de Saint-Sernin, *Philosophie des Sciences*, Paris, 2002, t. I, p. 420.

elas se impõem a gerações sucessivas como uma espécie de programa a ser realizado, de tarefa a ser cumprida, de atitude a tomar, mesmo se, através dos tempos, o sentido que se dá a essas frases, a essas imagens, a essas metáforas se modifique profundamente. Essas idéias, essas imagens, esses símbolos podem inspirar as obras de arte, os poemas, os discursos filosóficos ou a própria prática da vida. É nesse quadro da história dessas metáforas e desses lugares-comuns que se inscreve o presente estudo, quer se trate da fórmula "A Natureza ama ocultar-se", das noções de véu e desvelamento ou da figura de Ísis. Essas metáforas e essas imagens ao mesmo tempo expressaram e influenciaram a atitude do homem com relação à natureza.

O leitor talvez se espante ao constatar que a palavra "natureza" é escrita neste livro às vezes com minúscula, às vezes com maiúscula. Escolhi escrever com maiúscula se a palavra está com maiúscula num texto que eu tenha citado, ou ainda se designa com evidência uma entidade personalizada ou de caráter transcendente, como uma deusa.

Agradeço de todo o coração a todos os que me ajudaram na redação deste livro com documentos que me forneceram, conselhos que me deram, correções que me sugeriram. Agradeço particularmente a Éric Vigne, por sua paciência e por suas judiciosas observações, e a Sylvie Simon, pela ajuda que me deu. Todo o meu reconhecimento vai também para Concetta Luna, que me assistiu com tanta gentileza e eficiência em todos os problemas postos pela bibliografia e pela redação desta obra. Também aproveitei a ajuda preciosa e os conselhos de Monique Alexandre, Véronique Boudon-Millot, Ilsetraut Hadot, Sandra Laugier, Jean-François Balaudé, René Bonnet, Louis Frank, Richard Goulet, Dieter Harlfinger, Philippe Hoffmann, Nuccio Ordine, Alain Segonds, Brian Stock, Jacques Thuillier. Expresso-lhes aqui toda a minha gratidão.

PIERRE HADOT

PRÓLOGO A ÉFESO. UMA FRASE ENIGMÁTICA

Ao longo de nossa exposição será possível reconhecer, emaranhados, três fios condutores: a célebre fórmula de Heráclito "A Natureza ama ocultar-se" e sua fortuna através dos tempos, a noção de segredo da natureza, enfim a imagem velada da Natureza, representada como Ártemis-Ísis. A história que vamos contar começa portanto simbolicamente em Éfeso, na Ásia Menor, por volta do ano 500 antes da nossa era, no dia em que, como conta a tradição[1], um dos mais velhos pensadores da Grécia, Heráclito, depositou no templo da célebre Ártemis de Éfeso o livro, provavelmente sem título, no qual havia resumido todo o seu conhecimento.

Nesse livro se encontrava uma frase enigmática[2], três pequenas palavras gregas: *physis kryptesthai philei*, que tradicionalmente foram traduzidas pela fórmula: "A Natureza ama ocultar-se"; não obstante, conforme tudo indica, talvez Heráclito jamais tenha imaginado esse sentido — três palavras que as gerações futuras não deixarão de tentar interpretar e que nos deixam entrever o que acreditamos ser a aurora de uma reflexão sobre o mistério da realidade, mas que também é, talvez, o termo final de uma longa meditação proveniente do fundo dos tempos. E nesse templo de Éfeso uma estátua, a de Ártemis, ídolo de madeira negra, revestida de vários ornamentos, adornos pendentes de seu pescoço e do peito, a parte inferior

1. Diógenes Laércio, IX, 6, p. 1.050.
2. Heráclito, fragm. 123, Dumont, p. 173.

do corpo encerrada numa estreita bainha: figura também enigmática e estranha, emergindo da pré-história.

Ao longo do itinerário que adotamos, seguiremos os destinos que se ligaram, naquele dia e por milênios, a essas palavras e essa figura de Ártemis que, veremos, pouco a pouco se identificou com a de Ísis; seguiremos assim, passo a passo, as metamorfoses do tema do véu e do desvelamento, quer se trate do véu da Morte, do véu de Ísis, dos segredos da Natureza ou do mistério do Ser.

As três palavras gregas: *physis kryptesthai philei*, pronunciadas e escritas por Heráclito, serão sempre densas de sentido, densas do sentido que Heráclito lhes deu, densas do sentido que os séculos futuros acreditarão descobrir nelas. Ainda durante muito tempo, talvez mesmo para sempre, elas guardarão seu mistério. Como a Natureza, elas gostam de se ocultar.

O que Heráclito queria dizer ao pronunciar ou ao escrever essa frase? É extremamente difícil sabê-lo, por duas razões. Primeiro porque, desde a Antiguidade, é proverbial a obscuridade de Heráclito. Dois séculos depois dele, Aristóteles afirmava que não se sabia como pontuar o texto do filósofo de Éfeso, "porque não se via claramente a qual elemento da frase, o seguinte ou o antecedente, pertencia tal palavra"[3]. Essa obscuridade, aliás, é um dos traços da sabedoria arcaica que se expressa propositalmente sob a forma de enigmas. Os Sete Sábios de Platão, no *Protágoras*, demonstram sua sabedoria por meio de "palavras breves e memoráveis" que oferecem como primícias a Apolo no templo de Delfos. Tal é o estilo da antiga filosofia, diz Platão: "uma brevidade lacônica"[4]. Mas Heráclito não se contenta com uma concisão enigmática, também quer deixar entrever, com essa fórmula literária, o que é para ele a lei de toda realidade: a luta entre os contrários e a metamorfose perpétua que resulta desse eterno combate entre as forças opostas.

Portanto, não se trata de confiar nas interpretações que os antigos deram a esse texto obscuro, ainda mais tendo em vista que, posteriores a Sócrates, Platão e Aristóteles, elas se situam num universo de pensamento totalmente diverso daquele do pensador de Éfeso. A linguagem evoluiu, o pensamento adotou outros caminhos e os autores dessa época — como aliás os autores modernos — não percebem os contra-sensos que cometem. Para tentar compreender é preciso sobretudo comparar Heráclito com Heráclito, ou ao menos com autores que não estejam muito distantes dele

3. Aristóteles, *Retórica*, III, 5, 1.407 b 11.
4. Platão, *Protágoras*, 342-343.

no tempo. No que diz respeito a Heráclito, as possibilidades de comparação, infelizmente, são ínfimas, não temos mais do que 120 fragmentos de sua obra, ao todo uma dezena de páginas. Esses fragmentos se apresentam sob a forma de frases curtas, aforismos enigmáticos, que adotam voluntariamente uma estrutura antitética e refletem assim a própria constituição da realidade, na qual coincidem os contrários.

I
O VÉU DA MORTE

1

O AFORISMO DE HERÁCLITO: O QUE NASCE TENDE A DESAPARECER

Para compreender o aforismo de Heráclito precisamos tentar compreender três palavras. Primeiro, podemos dizer que esse tipo de frase contendo o termo *philein* (amar) encontra-se freqüentemente no próprio Heráclito, mas também nos trágicos, ou ainda em Heródoto, por exemplo: "O vento 'ama' [tem o costume de] soprar"[1]; ou em Demócrito: "É graças a esses exercícios [os esforços para aprender a leitura e a música] que o respeito 'ama' desenvolver-se [se desenvolve habitualmente]"[2]. A palavra "ama" (*philei*) aqui não significa um sentimento, mas uma tendência natural ou habitual, um processo que se produz necessariamente ou freqüentemente.

Mas qual é portanto o sujeito do qual se diz que tem "a tendência a se ocultar", que "se oculta habitualmente"? É a *physis*, palavra que na época de Heráclito tem um sentido muito rico, mas que certamente não significa a Natureza como conjunto ou princípio dos fenômenos. Nessa época ela tem principalmente dois sentidos. Pode significar, por um lado, a constituição, a natureza própria a cada coisa, e, de outro lado, o processo de realização, de gênese, de aparição, de crescimento de uma coisa.

O primeiro sentido é bem atestado por Heráclito. Ele declara, por exemplo, que seu próprio método consiste em dividir cada coisa de acordo

1. Heródoto, *Histórias*, II, 27.
2. Demócrito, fragm. 179, Dumont, p. 891.

com sua natureza[3], o que, na perspectiva, aliás já conhecida, da doutrina de Heráclito quer dizer, talvez, dividir cada coisa revelando a coincidência dos contrários que é própria a cada coisa. Se entendemos *physis* com esse sentido, podemos então supor que "se ocultar" se relaciona à dificuldade de descobrir a natureza própria de cada coisa. Em Heráclito as palavras *kryptein* ou *kryptesthai* podem ter, com efeito, o sentido de "ocultar ao conhecimento", por exemplo a propósito de Apolo em Delfos: "Seu discurso não diz nem oculta, mas indica"[4]. É pois bem possível que o sentido de nosso aforismo seja este: "A natureza (no sentido de a constituição própria, a força própria, a vida da coisa) ama ocultar-se, não ser aparente". Essa interpretação admitiria duas nuances — ou: a natureza das coisas é difícil de conhecer; ou: a natureza das coisas exige ser escondida, quer dizer, o sábio deve escondê-la[5].

Entretanto, podemos legitimamente nos perguntar se não é preciso compreender *physis* de preferência no segundo sentido, como processo, isto é, no sentido de aparição, de nascimento de uma coisa e das coisas. Esse sentido existia na época de Heráclito; o melhor exemplo se encontra em Empédocles: "Não há em absoluto nascimento (*physis*) para todas as coisas mortais, nem fim, na detestável morte, mas somente mistura e distinção das coisas misturadas, é isso que os homens chamam de *physis*"[6]. Empédocles quer dizer que, se os homens consideram que a palavra *physis* designa o processo graças ao qual uma coisa começa a existir, eles se enganam: a *physis* é um processo de mistura e de distinção de coisas preexistentes. Qualquer que seja o problema posto por Empédocles, é claro que a palavra *physis* significa o processo pelo qual as coisas aparecem. O aforismo poderia portanto significar: "O processo de nascimento e de formação tende a se ocultar". Continuaríamos sempre no registro da dificuldade do conhecimento, e poderíamos comparar nosso aforismo com este outro aforismo de Heráclito: "Os limites da alma, indo em teu caminho, não poderás encontrar, mesmo explorando todas as vias: neste ponto seu *logos* é profundo"[7]. Da

3. Heráclito, fragm. 1, p. 146.
4. Ibid., fragm. 93, p. 167.
5. É o que poderia deixar entender uma citação do fragmento 86 por Clemente de Alexandria, que entretanto provavelmente se deformou: "Ocultar" as profundidades do conhecimento "é a boa desconfiança [do mestre com relação à multidão], porque a desconfiança quer evitar ser conhecida" (cf. *Stromatos* V, 13, 88, 5; ver o comentário de A. Le Boulluec, Clemente de Alexandria, *Stromatos*, Paris, 1981, t. II, p. 289).
6. Empédocles, fragm. 6, Dumont, p. 376.
7. Heráclito, fragm. 45, Dumont, p. 156.

comparação entre as duas frases poder-se-ia deduzir que a *physis* é idêntica ao *logos*, isto é, ao sopro que une os contrários.

Isso posto, parece finalmente que é preciso interpretar o *kryptesthai* segundo outro sentido. Com efeito, o verbo, na forma ativa *kryptein*, ou na forma média *kryptesthai*, pode significar sepultar, como o verbo *kalyptein*. "Calipso", a célebre Calipso que reteve Ulisses, é a deusa da morte[8]. O sentido corresponde simultaneamente à representação da terra que oculta o corpo e ao véu com que se cobre a testa dos mortos. Por exemplo, no *Hipólito* de Eurípides, Fedra, horrorizada com a paixão que a devora, pede à sua ama-de-leite que cubra sua testa. Esta o faz, mas acrescenta: "Eu te cubro, mas quando a morte cobrirá meu corpo?"[9]. Portanto a morte aparece aqui como um véu, como uma obscuridade, uma nuvem[10]. Esse sentido possível de *kryptein*, *kryptesthai* pode nos orientar para outra interpretação do fragmento de Heráclito. Acabamos de ver que a palavra *physis* poderia designar o nascimento, a palavra *kryptesthai*, por sua vez, poderia evocar a desaparição, a morte. Assim haveria aqui uma oposição entre o nascimento e a morte, a aparição e o desaparecimento, e a frase ganharia então um giro antitético bem conforme ao espírito geral de Heráclito.

Ainda aqui, haveria duas formas possíveis de antítese. Poder-se-ia supor, primeiramente, que *physis* e *kryptesthai* (este verbo tomado em sua voz média) entendem-se num sentido ativo. Teríamos assim o seguinte sentido: "O que faz nascer tende a fazer desaparecer". Ou seja: é a mesma força que faz nascer e que faz desaparecer. Mas podemos também admitir que as duas palavras têm um sentido passivo. Com efeito, a palavra *physis* poderia designar, como em Aristóteles[11], o resultado do processo de formação. Nosso aforismo diria então: "O que resulta do processo de nascimento tende a desaparecer" ou "a forma aparecida tende a desaparecer".

Acabamos de evocar portanto cinco traduções possíveis da frase enigmática, o que mostra a dificuldade de compreender Heráclito:

1. A constituição de cada coisa tende a se ocultar (= é difícil de conhecer).

8. H. Güntert, *Kalypso*, Halle, 1919, p. 28-33: Calipso é "aquela que oculta", isto é, a deusa da morte.
9. Eurípides, *Hipólito*, verso 245-250.
10. R. B. Onians, *The Origins of European Thougth*, Cambridge, 1954, p. 423, 427.
11. Aristóteles, *Política*, I, 2, 1.252 b 33.

2. A constituição de cada coisa quer se ocultar
   (= não se quer revelar).
3. A origem tende a se ocultar
   (= a origem das coisas é difícil de conhecer).
4. O que faz aparecer tende a fazer desaparecer
   (= o que faz nascer tende a fazer morrer).
5. A forma (aparência) tende a desaparecer
   (= o que nasceu quer morrer).

As duas últimas traduções são provavelmente as mais próximas daquilo que Heráclito quis dizer, pois têm o caráter antitético que caracteriza seu pensamento. A realidade é tal que em cada coisa há dois aspectos que se destroem mutuamente; por exemplo, a morte é a vida e a vida é a morte: "Imortais, mortais; mortais, imortais; pois alguns vivem a morte destes, e outros morrem a vida daqueles"[12]. "Uma vez nascidos, querem viver e ter assim a sorte da morte, e deixam os filhos atrás de si para que sejam também produtos das sortes de morte."[13] "O nome do arco é vida (*biós* = *bíos*), mas sua obra a morte."[14]

Essa ligação entre o nascimento e a morte, a aparição e a desaparição, reencontra-se, por exemplo, numa passagem célebre do *Ajax* de Sófocles, passagem que às vezes se designou como "o discurso da dissimulação"[15]. Ajax anunciou antecipadamente sua intenção de morrer. E bruscamente, quando o coro já se lamenta, declama um longo discurso, dando a impressão de que mudou de idéia. O discurso começa com estas palavras:

Sim, o Tempo vasto, impossível de medir,
faz aparecer (*phyei*) as coisas que não eram aparentes (*adéla*)
e faz desaparecer (*kryptethai*) as coisas que apareceram (*phanenta*).

Assim, nada existe que dele escape,
e vemos comprometidos
os mais fortes juramentos e as vontades mais firmes.
Eu mesmo sinto afrouxar minha linguagem cortante[16].

12. HERÁCLITO, fragm. 62, Dumont, p. 160.
13. Ibid., fragm. 20, p. 151.
14. Ibid., fragm. 48, p. 157.
15. K. REINHART, *Sophocle*, Paris, 1971, p. 49, com a bibliografia em nota.
16. SÓFOCLES, *Ajax*, verso 646 ss.

A imagem do Tempo revelador permanecerá sempre viva no riquíssimo tema da Verdade revelada pelo tempo[17]. Quanto ao Tempo destruidor, é um lugar-comum muito rico, de que daremos exemplo com este verso de Shakespeare, dirigindo-se ao Tempo: "Alimentas e conduzes à morte tudo que existe"[18].

Alguns autores já assinalaram a proximidade dessa página de Sófocles com os aforismos de Heráclito[19], especialmente com o que fala do *Aiôn* (a duração, o tempo): "*Aiôn* é uma criança que joga dados"[20]. Para estabelecer essa relação, apoiaram-se num texto de Luciano[21], que resume do seguinte modo toda a filosofia de Heráclito: tudo se mistura, conhecimento, ignorância, o grande, o pequeno, o alto, o baixo, penetrando-se mutuamente no jogo do Tempo (*Aiôn*). De fato, é extremamente difícil saber o que quer dizer *Aiôn* em Heráclito: o tempo da vida, o tempo cósmico, o destino? Em todo caso, não podemos saber se o *Aiôn*, em Heráclito, já tinha esse poder de velar e desvelar que lhe emprestam Sófocles e Luciano[22]. De qualquer modo, é claro que a imagem do jogo de dados não aparece em Sófocles. É igualmente pouco provável que houvesse no autor trágico uma lembrança do nosso fragmento 123, pois nesse fragmento é a *physis*, e não o tempo, que faz aparecer e desaparecer.

Mas os versos de Sófocles opõem, de um modo muito interessante para o nosso propósito, os dois verbos *phyei* e *kryptetai*, isto é, o "fazer aparecer" e o "fazer desaparecer". Eles nos levam pois a reter essas duas interpretações que propusemos, seja, no sentido ativo: "o que faz aparecer ama, tende a fazer desaparecer", "o que faz nascer tende a fazer morrer", "o que desvela é também o que oculta", ou, no sentido passivo: "o que aparece tende a desaparecer", "o que nasce quer morrer"[23].

Assim, esse aforismo manifestaria o espanto ante o mistério da metamorfose, da identidade profunda da vida e da morte. Como acontece que as coisas se formam para desaparecer? Como acontece que no interior de

17. Cf. adiante capítulo 14, p. 187-202.
18. *A violação de Lucrécia*, verso 929, apud E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, Paris, 1967, p. 118-119, que assinala as numerosas citações que se encontram a propósito em B. STEVENSON, *Home Book of Citations*, New York, 1934.
19. K. REINHART, *Sophocle*, p. 51.
20. HERÁCLITO, fragm. 52, Dumont, p. 158.
21. LUCIANO, *Philosophes à vendre*, § 14, trad. O. Zink, Paris, 1996, p. 45.
22. E. DEGANI, *Aion, Da Omero a Aristotele*, Pádua, 1961, p. 73.
23. Acho que minha interpretação está bem perto da feita por O. GIGON, *Untersuchungen zu Heraklit*, Leipzig, 1935, p. 101.

cada coisa o processo de produção seja indissoluvelmente processo de destruição, que o próprio movimento da vida seja movimento da morte, a desaparição aparecendo assim como uma necessidade inscrita na aparição no próprio processo de produção das coisas? Marco Aurélio dirá: "Como todas as coisas se transformam umas nas outras, consiga um método para o contemplar. Observe cada coisa e imagine que ela está em processo de dissolução, que está em plena transformação, em processo de apodrecer e de se destruir"[24]. Muitos poetas lhe farão eco, tal como Rilke cantando "Deseje a transformação"[25], ou a princesa Bibesco meditando sobre a morte, olhando um buquê de violetas[26]. Montaigne exprimiu esse mistério de modo impressionante:

> O primeiro dia do teu nascimento te encaminha tanto para viver como para morrer [...]. A obra contínua de tua vida é construir a morte. Estás na morte quando estás na vida [...]. Durante a vida, estás morrendo[27].

Reencontramos o pensamento heraclitiano — ainda que não se trate de uma influência direta — em alguns temas da biologia moderna. Disse Claude Bernard:

> Há duas espécies de fenômenos vitais aparentemente opostos, uns de renovação orgânica que de algum modo são ocultos, *outros de destruição orgânica que sempre se manifestam pelo funcionamento ou pelo desgaste dos órgãos*. É a esses últimos que geralmente qualificamos com o nome de fenômenos da vida, de modo que aquilo que chamamos "vida" é na verdade a morte[28].

Por isso podemos dizer ao mesmo tempo que "a vida é a criação" e que "a vida é a morte".

A biologia contemporânea considerou entrelaçadas "as duas invenções importantes da evolução", o sexo e a morte. François Jacob mostrou bem a estreita relação entre a reprodução por sexualidade e a necessidade de desaparição dos indivíduos:

24. Marco Aurélio, *Solilóquios*, X, 11.
25. Abbé Mugnier, *Journal*, Paris, 1985, p. 221.
26. R. M. Rilke, *Les sonnets à Orphée*, II, 12.
27. *Essais*, I, 20, in Montaigne, *Oeuvres complètes*, ed. Albert Thibaudet, Maurice Rat, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 91.
28. C. Bernard, *De la physiologie générale*, Paris, 1872, p. 327-328, nota 219. No texto impresso em 1872 encontra-se uma palavra: "bem", onde se podia esperar: "vida". Há provavelmente uma falha de impressão, e por isso restituí "vida".

> Nada obrigava uma bactéria ao exercício da sexualidade para se multiplicar. Desde que a sexualidade seja obrigatória, cada programa genético é formado não mais pela cópia exata de um único programa, mas por arranjo de dois diferentes. A outra condição necessária para a própria possibilidade de evolução é a morte. Não a morte vinda de fora, como conseqüência de um acidente. Mas a morte vinda de dentro, como uma necessidade prescrita, desde o ovo, pelo programa genético[29].

Recentemente, num artigo de *Le Monde*, Jean-Claude Ameisen, sublinhando o caráter antropomórfico de expressões como "suicídio celular", "morte programada", chamou a atenção para a importância do fato de que "nossas células têm, em todos os momentos, o poder de se autodestruírem em algumas horas"[30].

Para concluir, poderíamos abrir um parêntese sobre um contra-senso de Félix Ravaisson. Ao lermos em seu *Testamento filosófico*: "Toda natureza, diz Leonardo da Vinci, aspira à sua morte"[31], temos a impressão de que Leonardo da Vinci reencontrou a visão cósmica de Heráclito. É verdade que o comentário de Ravaisson irá nos desenganar: "É verdade no mesmo sentido em que São Paulo diz: desejo ser dissolvido — nesse sentido em que toda criatura aspira cada dia ao sono que renova suas forças esgotadas, aspira também ao sono final, passagem necessária a uma vida nova". Tal formulação, evidentemente, não tem relação com aquilo que Heráclito queria dizer. Mais grave ainda, essa fórmula de Ravaisson nada tem a ver com o próprio texto de Leonardo da Vinci. Primeiro porque Leonardo jamais escreveu: "Toda natureza aspira à sua morte", mas sim: "A força correndo furiosamente para sua própria destruição"[32]. Porque, com efeito, quando evoca o desejo da morte, Leonardo da Vinci quer falar não de "toda natureza", mas da "força" bem prosaicamente necessária ao envio de projéteis. Assim ele desenvolve uma teoria original sobre a força, que define como

> uma capacidade espiritual, uma potência invisível que, por violência acidental, os corpos sensíveis engendraram e implantaram nos corpos insensíveis, dando-lhes um semblante de vida; e essa vida é maravilhosa

29. F. Jacob, *La logique du vivant*, Paris, 1970, p. 330-331. V. também o livro de J. Ruffié, *Le sexe et la mort*, Paris, 1986.
30. Au coeur du vivant: l'autodestruction, *Le Monde*, sábado, 16 out. 1999.
31. F. Ravaisson, *Testament philosophique*, ed. Ch. Devivaise, Paris, 1938, p. 134.
32. E. MacCurdy, L. Servicen (éd.), *Les carnets de Léonard de Vinci*, Paris, 1942 [reed. 2000], t. I, p. 527.

em suas ações, violentando e modificando o lugar e a forma de todas as coisas criadas, correndo com fúria para sua própria destruição e produzindo em seu curso efeitos diferentes conforme a ocorrência[33].

Percebe-se que Ravaisson — como muitos filósofos contemporâneos ao referir-se a textos — deformou completamente o que Leonardo da Vinci queria dizer. Fechando o parêntese, diremos: escrever a história do pensamento é às vezes escrever a história de uma série de contra-sensos.

33. Ibid., p. 527-528. Encontra-se uma passagem paralela citada em E. H. GOMBRICH, *The Heritage of Apelles*, Oxford, 1976, p. 51 e n. 64, que oferece uma bibliografia sobre o tema.

II
O VÉU DA NATUREZA

2

DA *PHYSIS* À NATUREZA

Dissemos agora mesmo que escrever a história do pensamento é escrever a história dos contra-sensos. Pois bem, quando o aforismo de Heráclito foi citado pela primeira vez na literatura grega — para isso foi preciso esperar quase cinco séculos — foi-lhe dado um sentido bem diverso daquele que propusemos e que nos parece verossímil. Assim, ele significará: "A natureza ama ocultar-se".

Essa interpretação se explica por duas razões: primeiro, o sentido da palavra *physis* evoluiu bastante[1]; em seguida, de entremeio desenvolveu-se a idéia de segredo da natureza, e naturalmente se interpretou o aforismo nessa perspectiva, a menos que a noção de segredo da natureza não seja um testemunho da interpretação que já era dada, nas escolas, do aforismo de Heráclito, apesar de não termos nenhum traço dessa interpretação antes de Fílon de Alexandria, já por volta da era cristã. Não nos será possível escrever uma história detalhada dessa evolução, mas tencionamos sobretu-

1. Sobre esse problema, cf. o importante artigo de D. Bremer, Von der Physis zur Natur. Eine griechische Konzeption und ihr Schicksal, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 43 (1989) p. 241-264; o livro de G. NADDAF, *L'origine et l'évolution du concept grec de phusis*, Lewiston/Queenston/Lampeter, 1992. Ver também as bibliografias nos artigos de enciclopédias, por exemplo: F. P. HAGER, T. GREGORY, A. MAIERÙ, G. STABILE, F. KAULBACH, Natur, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Stuttgart-bâle, 1984, t. 6, p. 421-478; P. AUBENQUE, Nature, in *Encyclopaedia universalis*. Para uma história geral da noção de natureza, cf. R. Lenoble, *Esquisse d'une histoire de l'idée de nature*, Paris, 1969. Ver também o excelente estudo de A. PELLICER, *Natura. Étude sémantique et historique du mot latin*, Paris, 1966.

do mostrar como, após haver designado um processo de crescimento, a palavra *physis* veio finalmente a significar uma espécie de ideal personificado.

No ponto de partida, como já tínhamos percebido a propósito de Heráclito, *physis* designa seja a ação expressa pelo verbo *phyesthai*: nascer, crescer, avançar, seja seu resultado. A imagem primitiva evocada por essa palavra parece ser a do crescimento vegetal: é ao mesmo tempo o *avanço* que *avança* e o *avanço* que terminou de *avançar*. A representação fundamental que se exprime nessa palavra é pois a de um surgimento espontâneo das coisas, de uma aparição, de uma manifestação das coisas resultante de sua espontaneidade. Mas, pouco a pouco, imagina-se um poder que produz essa manifestação. É tão-somente essa passagem, inesperada, da *physis*-processo à *physis* personificada que me proponho estudar neste capítulo. No curso de nossa exposição irão aparecer as precisões sobre a evolução da noção de natureza nas diferentes épocas da história que nós contamos.

1. Do emprego relativo ao emprego absoluto

Em seu primeiro emprego, que se situa no século VIII a.C., na *Odisséia*[2], a palavra *physis* designa mais o resultado de um crescimento. Hermes mostra a Ulisses, para que ele possa reconhecê-la e utilizá-la contra os sortilégios de Circe, o aspecto (*physin*) — raiz negra e flor branca — da erva da vida, que os deuses, diz ele, chamam *molu*. Esse "aspecto" é a forma particular e definida que resulta de um processo natural de desenvolvimento.

De modo geral, em seus primeiros empregos, a palavra *physis* é acompanhada de um genitivo: o nascimento *de*, o aspecto *de*. Ou seja, a noção é sempre referida a uma realidade geral ou particular. Como vimos, Empédocles fala do nascimento (*physis*) das coisas[3], e Parmênides, por sua vez, do nascimento do éter:

> Conhecerás o nascimento (*physin*) do éter e todos os sinais que estão no éter e as obras resplendentes do sol brilhante e sua origem e as obras vagabundas da lua de olhos redondos e sua origem (*physin*)[4].

2. HOMERO, *Odisséia*, X, 303.
3. EMPÉDOCLES, fragm. 8, Dumont, p. 176.
4. PARMÊNIDES, fragm. 10, Dumont, p. 266. A tradução aqui proposta é diferente da tradução de Dumont e segue a interpretação de F. HEINIMANN, *Nomos und Phusis*, Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts, 5. ed., Bâle, 1945; Darmstadt, 1978, p. 90.

Nos tratados hipocráticos de medicina, que datam do século V a.C., a palavra corresponde muitas vezes à constituição física própria de um paciente, naquilo que provém de seu nascimento. Esse sentido irá ampliar-se pouco a pouco, nesses mesmos tratados, aos caracteres próprios de um ser, à sua maneira de ser primeira e original, logo normal: o que ele é "de nascimento", o que lhe é congênito, ou ainda à matéria de que é constituído um órgão, ou, enfim, ao organismo como resultado do crescimento[5].

Em Platão e Aristóteles, a palavra *physis* acompanhada do genitivo irá finalmente significar o que chamamos de a natureza de uma coisa, sua essência. Às vezes ela se esvaziará de todo conteúdo e se reduzirá a um sentido perifrástico; por exemplo, em Platão, *physis apeirou* será equivalente a *apeiron*, o infinito[6].

Será sobretudo a partir do século V, na sofística, no *corpus* hipocrático, e em seguida em Platão e Aristóteles, que se começará a ver o aparecimento de usos absolutos da palavra *physis*. *Physis* não será mais a forma de alguma coisa, mas designará o processo de formação ou seu resultado, em geral tomado abstratamente. No século VI, entre outros em Heráclito, também se encontram tais empregos, mas sua significação não é muito clara. No início de sua obra, Heráclito define seu método como uma divisão de cada realidade *kata* (= conforme a) *physin*[7]. Mais parece que se trata aqui sobretudo ou do processo de realização de cada realidade, ou de seu resultado, consistindo então o método em descobrir a coincidência dos contrários que aí se encontram. Mas não se pode absolutamente ter a certeza de que, no fragmento 123 do qual já falamos, o nascimento, o aparecimento, que se opõe ao desaparecimento, seja considerado em geral ou então relativamente a uma coisa determinada.

Essa generalização e essa abstração da palavra *physis* ocorreram quando se quis caracterizar o objeto das pesquisas filosóficas anteriores ao movimento sofístico e socrático. Por exemplo, o tratado hipocrático intitulado *A medicina antiga*, escrito aparentemente no fim do século V a.C.[8], provoca os médicos que se deixam influenciar por esses filósofos:

5. Constituição: *Maladies*, II, 3, 55, 3; *Régime des maladies aigües*, 35 e 43, 78, 4; *Des lieux dans l'homme*, II, 1. — Estado normal, posição natural: *De la vision*, V, 2; *Des lieux dans l'homme*, XVII, 1; daí o conceito filosófico de *kata physin*. — A matéria de um órgão ou sua constituição: as glândulas são esponjosas "por natureza": *Glandes*, I, 1. — O próprio organismo: *Glandes*, IV, 1 e XII, 2. — Resultado do crescimento: *Maladies*, IV, XXXII, 1: com o tempo, a semente tornou-se uma *physis* com aspecto humano.
6. PLATÃO, *Filebo*, 28 a 2.
7. HERÁCLITO, fragm. 1, Dumont, p. 146.
8. HIPÓCRATES, *L'ancienne médecine*, ed., trad., introd. J. Jouanna, Paris, 1990, p. 85.

> Certos médicos e sábios declaram que não é possível conhecer a medicina quando não se conhece o que é o homem [...] e o discurso dessas pessoas acompanha o sentido da filosofia, como o de Empédocles ou de outros que, a propósito da *physis*, remontando à origem escreveram o que é o homem, como formou-se no início e de quais elementos se coagulou[9]. Eu porém considero que tudo que foi dito ou escrito sobre a natureza (*peri physeôs*) por tal sábio ou tal médico tem menos relação com a arte da medicina do que com a arte da pintura, e estimo que, para haver qualquer conhecimento preciso sobre a natureza, inexiste qualquer outra fonte além da medicina. Esse conhecimento pode ser adquirido perfeitamente quando se abraça a medicina corretamente em sua totalidade [...], isto é, essa *história*, essa pesquisa que consiste em saber o que é o homem, as causas de sua formação e todo o resto, com exatidão[10].

A seqüência desse texto mostra que não se conhece a natureza do homem se não se observam com precisão os efeitos que os alimentos e os exercícios produzem sobre o corpo humano.

O autor do tratado, portanto, opõe-se aos que desejam fundar a medicina numa teoria geral e global do homem, reposta no processo do conjunto da "natureza" e inspirada por aquilo que hoje se chama de filosofia dos pré-socráticos. Vê-se pelo contexto que a palavra "natureza", aqui tomada absolutamente, não designa o conjunto do universo, mas sobretudo o processo natural, o funcionamento das coisas, tomado de uma maneira geral, a relação entre as causas e os efeitos, a análise da causalidade. Logo, se o autor do tratado diz que Empédocles e outros escreveram *peri physeôs*, isso não quer dizer a respeito da natureza universal, mas antes a respeito da constituição em geral, "constituição" entendida num sentido ao mesmo tempo ativo e passivo, como o processo pelo qual as coisas particulares nascem, crescem e morrem, e têm sua constituição própria em virtude desse processo. Essa noção de "constituição" é menos um objeto, um domínio do real, do que um programa metodológico. Estudá-lo é estudar a gênese de tal coisa particular, procurar examinar precisamente suas causas, os processos determinados que explicam sua gênese. Aristóteles retomará esse método, modificando porém a noção de *physis*, que ele se recusa a identificar com um processo puramente material. Mas descreve-o nestes termos: "O melhor método deveria ser, nesse domínio como em outros, ver as coisas

9. Sobre a coagulação, cf. a nota de J. Jouanna, p. 146.

10. Hipócrates, *L'ancienne médecine*, XX, 1, p. 145.

nascendo e crescendo"[11]. Será esse mais tarde, aliás, um dos métodos de abordagem dos segredos da natureza.

Mas o autor do tratado *A medicina antiga* reprova em tal procedimento que não seja uma arte da medicina, mas uma arte da pintura (*graphikè*)[12]. Provavelmente alude aqui a Empédocles, que utilizava a analogia da mistura das cores para explicar a formação dos seres mortais a partir dos quatro elementos. Nessa perspectiva, a medicina não será mais uma arte da exatidão, mas uma arte do "relativo".

2. Platão

Igualmente em Platão a palavra *physis* é empregada absolutamente para designar o objeto das pesquisas dos pré-socráticos. O Sócrates do *Fédon* (96 a 7) confessa que, em determinado momento de sua vida, teve uma paixão extraordinária por essa forma de saber que se chama "investigação sobre a natureza", à qual aliás consigna um programa completamente análogo ao que se encontra no tratado *A medicina antiga*: "Conhecer as causas de cada coisa, saber por que cada uma vem à existência, por que perece, por que existe". Mas Sócrates nos comunica sua decepção. A "investigação sobre a natureza" com efeito apenas propõe uma explicação puramente material: se ele está sentado neste momento em sua prisão seria por causa da necessidade física que representa a constituição material de seu corpo. Mas não será, antes, por causa da necessidade moral que lhe impõe escolher o que ele considera o melhor? Eis a causa verdadeira, com relação à qual a necessidade mecânica não passa de condição.

No livro X das *Leis* encontramos uma alusão àqueles que se dedicam às "pesquisas sobre a natureza". Eles opõem o que é produzido pelo crescimento espontâneo (*physei*) por exemplo, o fogo, a água, a terra e o ar, àquilo que é produzido pela arte, isto é, por uma atividade inteligente (889 b 2). Eles estão totalmente no erro, diz Platão, porque, após haver definido o crescimento espontâneo (*physis*) como o nascimento que se relaciona aos primeiros seres (892 c 2), consideraram que esse nascimento primeiro, essa *physis*, correspondia aos elementos materiais, o fogo, o ar, a água e a terra

11. Aristóteles, *Política*, I, 2, 1252 a 24.

12. Cf. J. Jouanna, Hipócrates, *L'ancienne médecine*, p. 209, que faz a aproximação com Empédocles; A.-J. Festugière, Hipócrates, *L'ancienne médecine*, Paris, 1948, p. 60.

(891 c 2). Melhor dizendo, conceberam como primeiras causas do crescimento do universo as causas materiais. Ora, continua Platão, o que é mais antigo, mais original, é a alma, porque ela é o movimento que se move a si mesmo (892-896) e que portanto é anterior a todos os outros movimentos; os elementos materiais são posteriores[13]. Para aqueles que se ocupam com as "pesquisas sobre a natureza", a natureza não passa de um processo cego e espontâneo, enquanto para Platão o princípio das coisas é uma força inteligente, a alma.

Se o livro X das *Leis* opõe a natureza à alma, o diálogo *O sofista* (265 c ss.) explica-nos essa primazia da alma sobre os elementos. Platão censura nos filósofos que fizeram as "pesquisas sobre a *physis*" considerarem que essa *physis*, isto é, o processo de desenvolvimento que engendra as coisas, produz seus efeitos "por uma causalidade espontânea e sem reflexão": por isso eles distinguem a atividade natural, que se efetuaria sem a intervenção de um pensamento, da atividade artística e técnica, que supõe um programa elaborado por uma inteligência. Retomando essa distinção, Platão opõe sua concepção de natureza à dos adversários. Para ele, precisamente a *physis* é, também ela, uma arte, mas uma arte divina:

> Direi que as obras ditas da natureza são a obra de uma arte divina, e as que os homens compõem com elas, obras de uma arte humana[14].

Essa representação teve uma importância capital na tradição ocidental, tanto filosófica como artística. Muitas vezes retornamos à idéia segundo a qual a ação da Natureza deve ser concebida sobre o modelo da produção de uma obra de arte[15]. Empédocles já havia empregado metáforas artesanais a propósito da arte demiúrgica de Afrodite: a pintura, a montagem com cavilhas, o trabalho de oleiro, a colagem[16]. O *Timeu* de Platão alude à modelagem em cera, à olaria, à pintura, aos processos de fundição e de solda, às técnicas de construção[17]. Sobretudo a arte divina vem aí representada miticamente pela figura do Demiurgo, que age sobre o mundo a partir do exterior. E para Aristóteles, de que logo iremos falar, a natureza age como um modelador: veste uma carcaça sólida ao redor da qual

13. Cf. A. Mansion, *Introduction à la physique aristotélicienne*, Paris, 1945, p. 84.
14. Platão, *O sofista*, 265 e 3.
15. Cf. adiante, capítulos 17 e 18, p. 223-232 e 238-247.
16. Empédocles, fragm. 23, 73, 87, 96, Dumont, p. 383, 402, 408, 412.
17. L. Brisson, *Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, 1974, p. 35-50.

modela[18]. Assim, age como um pintor: traça um esboço antes de aplicar as cores[19]. Reencontraremos muitas vezes, nesta obra, esse tema capital da oposição, depois da reunificação da arte e da natureza, a arte humana sendo finalmente não mais do que um caso particular da arte original e fundamental da natureza[20]. Além disso, se para Platão a *physis* é uma arte divina, jamais poderá haver aí ciência verdadeira, por uma dupla razão. Por um lado, os processos naturais são o resultado de operações conhecidas apenas pelos deuses; de outro lado, esses processos acham-se em perpétua transformação: pertencem à ordem do acontecimento, do devir; e não são eternos como a idéia de Justiça ou a de Verdade.

3. Aristóteles

Também Aristóteles admite uma analogia entre natureza e arte, mas acrescenta aí oposições radicais[21]. Em primeiro lugar, define a natureza como um princípio de movimento interior a cada indivíduo. Cada indivíduo concreto tem em si uma natureza concreta que é própria à sua espécie e que é o princípio de seus movimentos naturais. Não apenas os seres vivos, mas também os elementos possuem em si uma natureza, um princípio imanente de movimento: por exemplo, o fogo quer voltar a seu lugar natural, que é a altura; a pedra a seu lugar natural, que é embaixo. Nos seres vivos, o princípio de movimento imanente é além disso um processo de crescimento. À primeira vista poder-se-ia pensar que Aristóteles concebe o processo natural segundo o modelo do processo artístico. Na obra de arte há primeiro uma matéria que deve ser modelada e formada; no processo natural há uma matéria que também exige ser formada. Na obra de arte, além disso, há uma forma que é pensada pelo artista e que ele quer dar à matéria; no processo natural há igualmente uma forma que é imposta à matéria e que é o fim em direção do qual se dirige o processo. Mas, de fato, as diferenças aparecem rapidamente. Na realização da obra de arte, é um

18. Aristóteles, *Partes dos animais*, II, 9, 654 b 29.
19. Aristóteles, *Geração dos animais*, II, 6, 743 b 20-25. Sobre a *Natura artifex* da Idade Média, cf. M. Modersohn, "Hic loquitur Natura". Natura als Künstlerin. Ein "Renaissancemotiv" in Spätmittelalter, *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 10 (1991), p. 91-102.
20. Cf. adiante, capítulo 18, p. 238-247.
21. Aristóteles, *Metafísica*, XII, 3, 1070 a 7; *Física*, II, 1, 192 b 20.

agente forâneo que introduz do exterior a forma numa matéria que lhe é estranha; no processo natural, é do interior e imediatamente que a forma modela uma matéria que lhe é própria. A arte humana tem uma finalidade externa: o tratamento médico não tem como objetivo o tratamento médico, mas a saúde. Ao contrário, a natureza tem uma finalidade interna: o processo da natureza não tem outro fim que não a natureza ela mesma. Ela se torna aquilo que quer ser, isto é, aquilo que ela já é virtualmente. O artesão age raciocinando, analisando as operações que serão necessárias para fazer aparecer na matéria a forma que está em seu espírito. A natureza não raciocina, sua operação é uma coisa única com sua obra[22]. A arte impõe-se à matéria com violência, enquanto a natureza modela a matéria sem esforço e com desembaraço. Finalmente, não seria preciso dizer que a natureza é uma arte mais perfeita, porque é interior à própria coisa, porque é imanente e imediata?

Essa problemática dominará toda a história da noção de Natureza. Ela será formulada claramente na Renascença, por exemplo com Marsílio Ficino: "O que é a arte humana? Uma natureza particular operando sobre a matéria a partir do exterior. O que é a natureza? Uma arte que dá forma à matéria a partir do exterior"[23].

4. As máximas da natureza

Se a natureza é uma arte interior às coisas, ela é de certo modo um saber inato e instintivo. Tal representação se esboça já no século V, por exemplo com Epicármio, que fala do instinto da galinha e da natureza que se instrui a si mesma. Ele chega a empregar esta fórmula: "Tudo que é vivo é inteligente". Encontramos a mesma idéia no *corpus hippocraticum*, onde se trata das invenções instintivas da natureza[24]. A natureza de que se fala nesses textos provavelmente não é a natureza universal, mas a natureza individual, a constituição própria do animal ou do homem. Com Aristóteles uma nova etapa é superada na medida em que ele emprega fórmulas que parecem definir um certo comportamento constante da natureza como arte

22. Emprestei essa fórmula de V. Jankélévitch, *Bergson*, Paris, 1931, p. 199, que mostra de que modo Schopenhauer e Bergson se situam nessa problemática.

23. M. Ficino, *Théologie platonicienne*, IV, 1, ed. R. Marcel, Paris, 1964-1965.

24. Epicármio, fragm. 4, Dumont, p. 199. Hipócrates, *Epidemias*, VI, 5, 1; V, 3, 4. *Sobre o regime*, I, 15.

e saber interior às coisas. O princípio geral é este: "Deus e a natureza nada fazem em vão"[25]. A natureza age como um sábio artesão ou artista, o qual, como diz Aristóteles em numerosas páginas de seus estudos sobre os animais, opera de um modo racional, não desperdiça, sabe evitar o muito e o muito pouco[26], sabe fazer que um órgão sirva a vários fins diferentes[27], compensa um excesso por uma carência[28], busca realizar o melhor em função das circunstâncias, se esforça em realizar a mais completa série de realidades[29]. Essa idéia de um método próprio da natureza desempenhará um papel muito importante nas representações científicas de todo o pensamento ocidental. Kant chamará esses princípios de "máximas da faculdade de julgar"[30]. É sobre o modelo dessas máximas que os escritores tardios, a partir do século I d.C., vão compreender o aforismo de Heráclito, como descrição de um comportamento da natureza, aquele que consiste em querer se ocultar, se dissimular, se envolver em véus.

5. Os estóicos

Os estóicos, por sua vez, chegarão a posições pré-socráticas, na medida em que fazem de um elemento material o princípio da gênese das coisas, mas, como Aristóteles, situam esse princípio de movimento no interior de cada coisa e do conjunto das coisas[31]. A operação da natureza, portanto, é bem análoga à de uma arte que será interior à *physis*. Com efeito, eles definem a *physis* como "um fogo *artista* que opera sistemática e metodicamente para engendrar todas as coisas"[32]. O fogo original se condensa progressivamente em ar, em água, em terra, para se abrasar de novo depois de haver percorrido as etapas inversas. Existem portanto dois aspectos do mundo: o mundo considerado em seu elemento formador e original e o mundo considerado na sucessão de seus diferentes estados e em seu periódico devir.

25. Aristóteles, *Do céu*, I, 4, 271 a 33; II, 11, 291 b 12.

26. Id., *Geração dos animais*, II, 6, 744 a 35.

27. Id., *Partes dos animais*, II, 16, 659 b 35; III, 1, 662 a 18.

28. Ibid., II, 9, 655 a 23; III, 2, 663 a 16.

29. Ibid., IV, 5, 681 a 12.

30. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Philonenko, Paris, 1968, Introduction, § V, p. 30.

31. Cf. o excelente artigo de G. Romeyer-Dherbey, Art et Nature chez les stoïciens, in M. Augé, C. Castoriadis et al., *La Grèce pour penser l'avenir*, Paris, 2001, p. 95-104.

32. Diógenes Laércio, VII, 156.

Conforme o primeiro aspecto, o mundo se identifica à *physis* que o produz e organiza, e a própria *physis* se identifica com a alma do mundo, isto é, com Zeus, o Deus supremo. Quando o processo não está ainda em movimento, a *physis*, a Natureza, Deus, a Providência, a Razão divina são idênticas e Deus está sozinho. Quando o processo cósmico se desenrola, a Natureza mergulha na matéria, para formar e dirigir, a partir do interior, os corpos e suas interações. Como diz Sêneca: "O que é a Natureza senão o próprio Deus e a razão divina imanente ao mundo em sua totalidade e em todas as suas partes?"[33]. Plínio o Velho, no início de sua *História natural*, assinala vivamente a aparição dessa Natureza divinizada, que reinará durante muito tempo no espírito dos homens do Ocidente:

> O mundo, esse conjunto que se convencionou chamar por um outro nome, o "céu", cuja abóbada cobre a vida de todo o universo, deve ser tido como uma divindade, eterna, sem começo e sem fim. Perscrutar o que está fora dele não interessa ao homem e escapa às conjeturas do espírito humano. O mundo é sagrado, eterno, imenso, todo inteiro em todas as coisas, e antes de tudo ele é o Todo, infinito e parecendo finito, determinado em todas as coisas e parecendo indeterminado, por dentro, por fora, tudo compreendendo em si, ele é ao mesmo tempo *a obra da natureza e a própria natureza.*

É assim que a palabra *physis*, que primitivamente significava um acontecimento, um processo, a realização de uma coisa, passou a significar a potência invisível que realiza esse acontecimento. Encontramos aí um fenômeno que os historiadores da religião analisaram bastante: a passagem da experiência de um acontecimento ao reconhecimento de uma potência ou força intimamente ligada ao acontecimento[34].

6. A personificação da Natureza

Identificada com Deus pelos estóicos, a natureza será muitas vezes concebida, a partir do século I a.C., como uma deusa, que se pode invocar, como faz Plínio: "Salve, Natureza, Mãe de todas as coisas"[35]. Mais tarde, a

33. Sêneca, *De benef.*, IV, 7.
34. Cf. G. Van der Leeuw, *La religion dans son essence et ses manifestations*, Paris, 1970, § 17, p. 142-155.
35. Plínio o Velho, *História natural*, XXXVII, 205.

partir do século II, passa-se a compor hinos à Natureza. Mesomedes, um liberto do imperador Adriano, compôs um que começa assim:

> Princípio e origem de todas as coisas,
> Mãe antiga do mundo,
> Noite, luz e silêncio...[36]

Algum tempo depois, aparece esta invocação em Marco Aurélio:

> Para mim, tudo é fruto do que produzem tuas estações, ó Natureza.
> De ti, em ti, por ti, são todas as coisas[37].

Citemos igualmente os primeiros versos de um hino órfico à natureza, que pode ser datado, aproximadamente, do século II de nossa era:

> Ó Natureza, deusa mãe de todas as coisas, mãe de mil astúcias,
> Celeste antiga divindade fecunda, rainha
> Que doma tudo e jamais é domada,
> Que tudo governa e vê[38].

Uma inscrição funerária encontrada em Salamina de Chipre censura à Natureza que tenha feito morrer o jovem defunto:

> Ó cruel Natureza,
> Por que então produzes, se destruís tão depressa?[39]

Reencontramos aqui o tema heraclitiano da morte ligada ao nascimento, que será retomado tantas vezes pelos poetas no curso dos tempos.

No fim da Antiguidade, no poeta Claudiano, é decididamente a Natureza mãe (*Natura parens*) que, como Ovídio tinha dado a entender[40], põe fim à luta entre os elementos[41]. Ela se lamenta junto a Zeus pela infe-

36. Cf. K. Smolak, Der Hymnus des Mesomedes an die Natur, *Wiener Humanische Blätter*, 29 (1987), p. 1-14 (texto grego, trad. alemã e comentário).
37. Marco Aurélio, *Solilóquios*, IV, 23,2.
38. Texto grego em G. Quandt, *Orphei Hymni*, Berlin, 1955, p. 10-11. Tradução inglesa em Thomas Taylor the Platonist, *Selected Writings*, ed. com introd. de Kathleen Raine, George Mills Harper, Princeton University Press, Bollington Series LXXXVIII, 1969, p. 221-223. Texto grego, trad. it. e notas em *Inni Orfici*, a cura di G. Ricciardelli, Milano, Fondaziona Lorenzo Valla, 2000, p. 32-35 (notas p. 270-279).
39. A. M. Vérilhac, La déesse Physis dans une épigramme de Salamine de Chypre, *Bulletin de correspondance hellénique* (1972), p. 427-433.
40. Ovídio, *Metamorfoses*, I, 21: *deus est melior* [...] *natura.*
41. Claudiano, *O rapto de Prosérpina*, I, 249.

licidade dos homens[42]. Ela se encontra, como guardiã da entrada, diante da caverna do velho Aion; ela é muito velha, mas seu rosto ainda é belo[43].

Como mostrou muito bem Ernst Robert Curtius, essa deusa Natureza de Claudiano ainda estará viva durante a Idade Média cristã, notadamente nos poemas de Bernard Silvestre e Alain de Lille[44]. Ao longo deste livro poderemos verificar que, sob formas bem diversas, a personificação e a deificação da Natureza continuarão a ser bem vivas até o século XIX. Seria possível fazer uma coleção interessante dos hinos à Natureza através dos tempos.

42. Ibid., III, 33.

43. Claudiano, *O consulado de Estilicão*, II, 424.

44. E. R. Curtius, *Littérature européenne et Moyen Âge latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, 1985, cap. 6, § 4. Cf. M. Modersohn, *Natura als Göttin im Mittelalter*, Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur, Berlin, 1997.

3

SEGREDOS DOS DEUSES E SEGREDOS DA NATUREZA

1. Segredos divinos

Antes da elaboração da noção de natureza, que brevemente acabamos de descrever, imaginava-se que apenas os deuses tinham acesso ao secreto funcionamento das coisas visíveis e invisíveis e o escondiam dos homens. Já na *Odisséia*, enquanto Hermes ensina a Ulisses como reconhecer a *physis*, o aspecto da "erva de vida", ele lhe diz: "Não é sem esforço que os mortais a arrancam, mas os deuses tudo podem". Tal como deplorava Alcmeão de Crotona, no século VI ou V a.C.:

> Tanto no domínio do invisível como no das coisas mortais, os deuses detêm o conhecimento imediato. Mas nós, em nossa humana condição, somos reduzidos a conjeturas[1].

Não se trata apenas de conhecimento teórico, mas também do saber concernente às coisas mais necessárias à vida. Os deuses, em Homero, possuem a *sophia*, isto é, o saber fazer, a habilidade na construção de objetos que permitem ao homem melhorar sua sorte, seja barcos ou instrumentos musicais, ou técnicas de trabalhar o metal[2]. Enquanto os deuses têm uma

1. Alcmeão de Crotona, fragm. 1, Dumont, p. 225. Para a citação de Homero, *Odisséia*, X, 303, cf. acima, capítulo 2, p. 38.

2. Homero, *Ilíada*, XV, 411, fala do carpinteiro que constrói segundo os conselhos de Atena. No hino homérico a Hermes, I, 511, Hermes inventa a *syrinx* [flauta de Pã]. São conhecidos, além disso, os talentos de ferreiro de Hefaístos.

vida fácil, graças a seu saber, os homens, ignorantes, levam uma vida dura. Como diz Hesíodo, foi graças a Prometeu que os homens puderam arrancar aos deuses alguns de seus segredos:

> Os deuses esconderam o que faz viverem os homens; senão, sem esforço, te bastaria trabalhar um dia para colher o necessário para viver durante um ano inteiro sem fazer nada [...]. Mas Zeus o escondeu no dia em que, encolerizado, se viu enganado pelos pensamentos astuciosos de Prometeu. Desde esse dia preparou tristes preocupações para os homens. Escondeu-lhes o fogo. Mas foi o bravo filho de Jápeto[3] que então, em favor dos homens, o roubou do sábio Zeus na concavidade de uma férula e enganou o olhar do deus que lança o raio[4].

Mesmo para Platão, o segredo dos processos naturais é inacessível ao homem. O homem não dispõe de nenhum meio técnico para o descobrir. Falando das cores, ele declara:

> Se quiséssemos submeter isso ao controle da experiência, estaríamos menosprezando a diferença entre a condição humana e a condição divina. Porque somente um deus sabe exatamente como se podem unir num Todo, para em seguida dissociá-los, os elementos diversos, e por isso somente ele é capaz de fazê-lo. Mas nenhum homem é atualmente capaz de fazer uma ou outra coisa, e provavelmente não o será jamais no futuro[5].

Essa representação irá reaparecer várias vezes na Antiguidade, por exemplo em Sêneca, que falando das diferentes teorias imaginadas com relação aos cometas declara: "Serão verdadeiras? Somente os deuses o sabem, eles que possuem a ciência do verdadeiro"[6]. E nas páginas seguintes considera que nossa ignorância dos processos naturais não passa de um caso particular da ignorância em que nos encontramos com relação às coisas divinas e particularmente ao Deus supremo.

A idéia de "segredos da natureza" de que iremos falar não fez desaparecer, aliás, a de "segredos divinos". Esta será reencontrada especialmente no início do século XVII, no momento de impulso da revolução mecanicista, quando filósofos e cientistas, por diversas razões, no mesmo momento em que imaginarão descobrir, com o método experimental, o que chamam os

3. Isto é, Prometeu.
4. Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, verso 42.
5. Platão, *Timeu*, 68 d.
6. Sêneca, *Questões naturais*. Os cometas, IV (VII), 29, 3.

"segredos da natureza", admitirão que existe um segredo impenetrável, o da vontade todo-poderosa de Deus[7].

2. Segredos da natureza

Depois da aparição da noção filosófica de natureza, falar-se-á não mais de segredos divinos, mas de segredos da natureza. Pouco a pouco a Natureza personificada se tornará a detentora desses segredos. Como conseqüência da personificação da Natureza, imaginar-se-á que a dificuldade de conhecer a natureza se explica de algum modo pelo comportamento pessoal da natureza, que procura se dissimular e que é ciosa de seus segredos. Assim torna-se possível uma nova interpretação do aforismo 123 de Heráclito: "A Natureza ama ocultar-se".

A noção de segredo da natureza aparece pois numa data relativamente tardia, no século I antes de nossa era, e principalmente com os escritores latinos, mas estes certamente a encontraram em seus modelos gregos, estóicos, epicuristas ou platônicos. Por exemplo, na seqüência do platônico Antíoco de Ascalon, Cícero fala das "coisas que foram escondidas e envelopadas pela própria natureza"[8]. Lucrécio afirma que "a Natureza ciumenta nos roubou o espetáculo dos átomos"[9], ou ainda que Epicuro "retirou à Natureza todos os véus que a escondiam"[10], ou ainda que ele "forçou as portas estreitamente fechadas da Natureza"[11]. Ovídio conta de Pitágoras que ele "descobriu com os olhos do coração aquilo que a natureza recusava aos olhares humanos"[12]. Na *História natural* de Plínio o Velho, discutem-se, a propósito dos planetas, os segredos da natureza e das leis às quais ela mesma está sujeita[13].

Os segredos da natureza são segredos por diferentes motivos. Quanto a alguns podemos dizer que correspondem às partes invisíveis da natureza. Algumas dessas partes são invisíveis porque estão muito longe no tempo ou no espaço. Outras são inacessíveis por sua pequenez extrema, como os

7. Cf. adiante, capítulo 11, p. 152-155.
8. Cícero, *Novos livros acadêmicos*, I, 4, 15.
9. Lucrécio, *Da natureza*, I, 321.
10. Ibid., III, 29-30.
11. Ibid., I, 71.
12. Ovídio, *Metamorfoses*, XV, 63. Sílio Itálico, *Punica*, XI, 187.
13. Plínio o Velho, *História natural*, II, 77.

átomos de Epicuro, dos quais diz Lucrécio que "a Natureza ciumenta quis roubar-nos seu espetáculo"[14], ou ainda porque se acham escondidas no interior dos corpos ou da terra. Como diz Cícero:

> Tudo isso, Lúculo, fica escondido, velado e envolvido por trevas espessas, de modo que nenhum olhar do espírito humano é poderoso bastante para penetrar o céu ou entrar na terra. Sabemos que temos um corpo, ignoramos o lugar exato que aí ocupam os nossos órgãos e a função própria de cada um deles. Por isso os médicos [...] fizeram dissecações para ver a situação dos órgãos. Mas, dizem os médicos empiristas[15], com isso os órgãos não são mais bem conhecidos, pois é possível que se modifiquem quando assim expostos, privados de seus envoltórios[16].

Por isso os segredos da natureza podem ser considerados partes invisíveis que escapam à observação mas influem sobre os fenômenos visíveis. A observação forçada e violenta — deixa entender Cícero, na seqüência dos médicos empiristas — arrisca-se a turbar o fenômeno que deseja estudar. Será esse um tradicional argumento dos pensadores hostis à experimentação[17].

Além disso, as coisas invisíveis podem tornar-se visíveis, como os cometas, que, assim observa Sêneca, aparecem raramente, e cujo retiro desconhecemos, quando estão escondidos. Mas, continua, não são essas as únicas realidades do universo que escapam ao nosso olhar:

> Muitos outros seres mantêm-se desconhecidos para nós, ou, talvez, maravilha ainda maior, ao mesmo tempo preenchem nossos olhos e lhes escapam. São assim tão sutis que o olho humano não consegue percebê-los? Ou sua majestade se oculta num refúgio sagrado demais para o homem, de onde regem seu domínio, isto é, eles próprios, inacessíveis a tudo, exceto ao espírito. [...] Quantos animais viemos a conhecer apenas em nossos tempos! Quantos objetos dos quais mesmo o nosso século não tem sequer idéia![18]

Segredos da natureza são também os fenômenos inexplicáveis, cuja razão não conseguimos exprimir. Suas "causas" mantêm-se escondidas, ou

14. Lucrécio, *Da Natureza*, I, 321.
15. Cf. Celso, *Da medicina*, Prefácio, 40, p. 13 Serbat. Cf. adiante, capítulo 12, p. 161-163.
16. Cícero, *Lucullus*, 39, 122.
17. Cf. adiante, capítulo 12, p. 161-163.
18. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 30, 4.

porque, materiais, nos ficam invisíveis devido à sua pequenez, como os átomos de Demócrito ou Epicuro, ou ainda porque têm uma existência inteligível e não sensível, como as Idéias de Platão ou as Formas de Aristóteles. Platônicos, epicuristas, estóicos concordam em reconhecer que os fenômenos sensíveis têm causas e não são efeito de caprichos divinos. Falando sobre terremotos, Sêneca declara:

> Os deuses nem estão aí com esses acidentes, as convulsões do céu e da terra não são efeitos de sua cólera. Esses fenômenos têm suas causas próprias. [...] A ignorância é causa de nossos terrores. Não vale então a pena saber, para não ter mais medo? Ah, é bem melhor procurar as causas! [...]. Logo, procuremos o que vem das profundezas para sacudir a terra[19].

Finalmente, quer se trate de fenômenos inexplicáveis ou difíceis de perceber, ou ainda provocados por causas e, especialmente, por forças secretas desconhecidas, a idéia de segredo da natureza supõe sempre uma oposição entre o visível que aparece, o fenômeno, e o que se esconde por trás dessa aparência, o invisível. Essa oposição, aliás, encontra-se desde o princípio do pensamento grego. Por um lado, como já deixamos entender, os primeiros pensadores gregos insistem na dificuldade que experimentamos para conhecer as coisas que nos são ocultas (*adéla*)[20], mas, por outro lado, consideram que os "fenômenos" podem nos revelar as coisas escondidas, segundo o adágio formulado por Anaxágoras[21] e Demócrito[22] e repetido durante toda a Antiguidade, especialmente pelos epicuristas: "O que aparece faz ver o que está escondido" (*opsis adélôn ta phainomena*)[23]. Como foi mostrado por Hans Diller, podemos reconhecer aqui o início de um método científico que procede por raciocínio analógico[24]. Aristóteles, em

19. Id., *Dos tremores de terra*, VI, 3, 1.
20. Esboço dessa tradição em P. M. Schuhl, Adèla, *Annales de la faculté des lettres de Toulouse*, 1 (1953), p. 86-94, e L. Gernet, Choses visibles et choses invisibles, *Revue philosophique* (1956), p. 79-87.
21. Anaxágoras, fragm. B 21 a, Dumont, p. 680.
22. Cf. Sexto Empírico, Contra os lógicos, I, § 14; trad. ingl.: *Against the Logicians*, trad. R. G. Bury, London, 1967, LCL, p. 77.
23. Cf. P. H. Schrijvers, Le regard sur l'invisible. Étude sur l'emploi de l'analogie dans l'oeuvre de Lucrèce, *Entretiens sur l'Antiquité classique*, Fondation Hardt, Vandoeuvre-Genève, t. XXIV (1978), p. 116-117.
24. H. Diller, *OPSIS ADÉLÔN TA PHAINÓMENA*, *Hermes*, 67 (1932), p. 14-42. Cf. também O. Regenbogen, Eine Forschungsmethode antiker Naturwissenschaft, *Quellen und Studien zur Geschichte der Mathematik*, B 1, 2 (1930), p. 131 ss.; M. Harl, Note sur les

particular, será sempre fiel a esse método que consiste em concluir dos efeitos visíveis uma causa invisível, e não o inverso. É, por exemplo, graças ao estudo do comportamento concreto do ser humano que podemos tirar conclusões sobre a essência da alma humana[25].

3. A Natureza como segredo

O estudo atento de algum fenômeno pode levar a descobrir um outro fenômeno mais ou menos escondido que o determina. Contudo, ao menos para os estóicos, o grande segredo da natureza reside na interação de todas as causas no processo cósmico em geral, no Todo orgânico e na ação determinante da causa primeira, isto é, da Natureza criadora, produtora de todo o desenvolvimento do cosmos, isto é, no próprio Deus, com o qual eles identificam a Natureza. Quanto a isso observa Sêneca:

> Não podemos saber qual o princípio sem o qual nada é. Nós nos admiramos de mal conhecer as porções pequenas de fogo [os cometas], enquanto o que existe de maior no mundo, Deus, nos é oculto[26].

Portanto, o grande segredo da Natureza é a própria Natureza, ou seja, a força, a razão invisível da qual o mundo visível é apenas a manifestação exterior. É essa natureza invisível que "ama se ocultar", que se furta aos olhares. A natureza possui portanto um duplo aspecto: ela se mostra aos nossos sentidos na rica variedade do espetáculo que nos dão o mundo vivo e o universo e, ao mesmo tempo, se oculta atrás da aparência, em sua parte mais essencial, a mais profunda, a mais eficaz.

4. Os segredos da natureza na Idade Média e nos tempos modernos

Essa metáfora dos "segredos da natureza" que apareceu na época helenística dominará durante quase dois milênios as pesquisas sobre a

variations d'une formule: OPSIS/PISTIS TÔN ADÉLÔN TA PHAINÔMENA, in *Recueil Plassart*, Études sur l'Antiquité grecque offertes à André Plassart par ses collègues de la Sorbonne, Paris, 1976, p. 105-117.

25. Cf. Aristóteles, *Da alma*, I, 1, 402 b 20-25. V. I. Düring, *Aristoteles*, Heidelberg, 1966, p. 572.

26. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 30, 4.

natureza, a física, as ciências naturais. Numa obra extremamente interessante, William Eamon estudou a fortuna dessa representação na Idade Média e no início da época moderna[27]. Do século XV ao século XVII, essa tradição irá se perpetuar: os títulos das obras fazendo alusão aos segredos ou às maravilhas da natureza serão extremamente numerosos. Isso pode ser devido talvez ao sucesso extraordinário que teve durante a Idade Média uma obra traduzida do árabe e falsamente atribuída a Aristóteles, o *Secretum secretorum* (*Segredo dos segredos*). Como quer que seja, todos os tipos de obras intituladas *Segredos da natureza* ou *Maravilhas da natureza* irão propor receitas médicas, ou alquímicas, ou mágicas.

Essa literatura se inscreve no quadro de uma longa tradição que se desenvolveu desde a Antiguidade, sobretudo a partir do século II a.C., e que propõe uma ciência cujo objetivo é

> descobrir as forças secretas e maravilhosas dos seres da natureza, isto é, suas *physeis*, suas propriedades e virtudes ocultas, assim como as relações de simpatia e antipatia derivadas dessas *physeis* nos três reinos. Homem, animais, plantas e pedras (aí compreendidos os metais) são considerados portadores de forças misteriosas, encarregados, a esse título, de curar todas as dores e doenças e de assegurar ao homem riquezas, honras, felicidade e poderes mágicos[28].

Trata-se sobretudo de coleções de *mirabilia*, de fenômenos naturais estranhos e extraordinários. Conhecemos essa literatura, que parece remontar a Bolos de Mendes (c. 200 a.C.) sobretudo por extratos ou alusões que se encontram nesses autores mais tardios, como Plínio o Velho, nos quais as simpatias e antipatias têm um papel considerável.

E exatamente na época da eclosão da ciência nos séculos XVII e XVIII, como bem mostrou William Eamon naquela obra, a ciência moderna, herdeira nesse aspecto das ciências ocultas e da magia, dar-se-á precisamente como fim revelar os segredos da natureza. Objetos da física filosófica, mas também das pseudociências, na Antiguidade e na Idade Média, eles se tornarão, de certo modo, o objeto das novas física, matemática e mecânica. Francis Bacon irá declarar, por exemplo, que a natureza só des-

27. W. Eamon, *Science and the Secrets of Nature*. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture, Princeton, 1994.

28. A.-J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, 1950 [reed. 1990], t. I, p. 196.

vela seus segredos sob a tortura dos experimentos[29]. E Pascal dirá: "Os segredos da natureza são ocultos. [...] as experiências que nos fazem conhecê-los multiplicam-se continuamente; e como elas são os únicos princípios da física as conseqüências se multiplicam proporcionalmente"[30]. Também poderíamos citar Gassendi[31], que chama de *res natura occultae* (coisas ocultas por natureza), retomando assim uma fórmula de Cícero[32], os objetos que não são diretamente observáveis, mas ligam-se a determinados fenômenos, estes sim observáveis.

Somente no curso do século XIX a metáfora pouco a pouco deixará de ser utilizada, ao mesmo tempo em que se apagará na ciência a representação de um construtor divino. Ela deixará o lugar, entre os filósofos e artistas, como veremos adiante, à noção de mistério do mundo, ou do ser, ou da existência.

---

29. Cf. adiante, capítulo 9, p. 115.

30. B. PASCAL, Fragment d'un Traité du vide, in Pascal, *Pensées et opuscules*, ed. L. Brunschvicg, Paris, 1974, p. 78.

31. P. GASSENDI, *Syntagma*, I, 68 b, apud W. DETEL, *Scientia rerum natura occultarum. Methodologische Studien zur Physique Pierre Gassendis*, Berlin, 1978, p. 65, n. 78.

32. Cf. anteriormente, n. 8.

III

"A NATUREZA AMA OCULTAR-SE"

4

O AFORISMO DE HERÁCLITO E A EXEGESE ALEGÓRICA

1. A FÍSICA TEOLÓGICA

Antes de expor o modo como os antigos e os modernos se esforçaram por descobrir e revelar os segredos da natureza, não será inútil perguntar-nos em que se transformou, na tradição antiga, nossa famosa frase de Heráclito.

Foram necessários cinco séculos para que aparecesse, explicitamente atribuída a seu autor, uma citação desse aforismo de Heráclito que é um dos temas principais desta obra. Como deixamos entender nas páginas antecedentes, a evolução da noção de *physis* e a aparição da metáfora dos "segredos da natureza" levaram os filósofos a pensar que o aforismo de Heráclito significava: "A natureza ama ocultar-se". Como a metáfora dos "segredos da natureza" estava muito difundida no momento dessa reaparição, pode-se imaginar que nosso aforismo foi citado para ilustrar as dificuldades que o homem experimenta para conhecer os fenômenos naturais e para construir a parte "física" da filosofia. Contudo, não foi assim. Quando a frase é citada por Fílon de Alexandria, no início da era cristã, ou por Porfírio, por Juliano, por Temístio, nos séculos III e IV, embora tenha como sujeito a palavra "Natureza", ela é sempre aplicada ao divino ou aos deuses, e ao discurso sobre os deuses, isto é, à teologia. Por exemplo, Juliano fala, a esse propósito, de teologia teléstica e mistagógica.

Esse fato pode ser assim explicado: enquanto a palavra "teologia" faz-nos evocar raciocínios metafísicos reportando-se aos dogmas de uma religião

ou a textos sagrados, com relação aos gregos era bem diferente. Com o significado de "discurso sobre os deuses", a palavra "teologia" foi empregada primeiramente a propósito desse "discurso sobre os deuses" que foram as obras dos poetas Homero, Hesíodo ou Orfeu. Esses poetas utilizaram as representações religiosas e os mitos recebidos da tradição, às vezes mesmo provinda do Oriente Próximo, para narrar a genealogia dos deuses e dar assim uma explicação primitiva da gênese das coisas (*physis*), personificando os fenômenos naturais: por exemplo, o céu (Ouranos) fecunda a terra (Gaia) graças à chuva que espalha[1].

Não devemos nos espantar com o fato de que as palavras *physiologia*, "discurso sobre a natureza", e *theologia*, "discurso sobre os deuses", possam ser intimamente ligadas, como neste texto de Plutarco[2], filósofo platônico do século I de nossa era:

> Que entre os Antigos, tanto Gregos como Bárbaros, a *physiologia* tenha sido um discurso sobre a natureza, que estava envolvida nos mitos, uma teologia muitas vezes dissimulada por enigmas e significações ocultas e se reportando aos Mistérios, e que, para o vulgo, o que é dito é mais obscuro[3] do que aquilo que não é dito, e o que não é dito é ainda mais problemático do que aquilo que é dito, isso é evidente quando se consideram os poemas órficos e os discursos egípcios e frígios. Mas o que revela o pensamento dos Antigos são sobretudo os ritos secretos das iniciações e o que se perfaz de modo simbólico nas cerimônias religiosas[4].

1. Cf. P. HADOT, *La Citadelle intérieure*, Paris, 1992, p. 158-159, citando Eurípides, in EURÍPEDES, *Tragoediae*, t. III, ed. A. Nauck, Leipzig, 1912, fragm. 890, p. 249.

2. Acha-se facilmente o texto em EUSÉBIO DE CESARÉIA, *La Préparation évangelique*, III, 1, 1, t. II, ed. É. des Places, trad. G. Favrelle, Paris, 1976, SC n° 228, p. 141 (modifiquei a tradução).

3. É. des Places adota com razão no texto grego a correção *<a>saphestera* (em vez de *saphestera*) de R. Reizenstein, Poimandres, Leipzig, 1904, p. 164 (mantida por O. KERN, *Orphicorum Fragmenta*, Berlin, 1954, p. 106), mas ele traduz em francês: *plus claire*, quando era preciso traduzir a correção adotada por *plus obscure*.

4. Sobre esse texto, cf. J. PÉPIN, *Mythe et allégorie*, Paris, 1958, p. 184; O. CASEL, *De philosophorum graecorum silentio mystico* (Religions-geschichtliche Versuche und Vorarbeiten, XVI, 2), Giessen, 1919, p. 88-93; J. G. GRIFFTHS, Allegory in Greece and Egypt, *Journal of Egyptian Archaeology*, 53 (1967), p. 79-102; F. WEHRLI, *Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers in Altertum*, Leipzig, 1927; F. BUFFIÈRE, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956; ver também A. LE BOULLUEC, L'allégorie chez les stoïciens, *Poétique*, 23 (1975), p. 301-321, artigo muito importante, que repõe a alegoria estóica na teoria dos estóicos sobre a linguagem.

Assim, mitos e ritos continham um ensinamento oculto a propósito da natureza. Foi conflitivo o encontro entre essa teologia poética, ligada aliás ao culto pagão, e a reflexão filosófica. A representação mítica dos deuses foi criticada pelos que foram chamados de *physikoi*, que davam uma explicação puramente material do nascimento do mundo.

Assim, filósofos como Xenófanes ou Anaxágoras atacaram abertamente a teologia poética. E no século V a.C., com os sofistas, desenvolveu-se uma verdadeira *Aufklärung*, um século das Luzes, quando a existência dos deuses é posta em questão como não passando de uma ficção poética ou uma convenção social. Por causa disso, filósofos da tradição platônico-estóica pouco a pouco irão desenvolver uma espécie de dupla verdade. Por um lado, quer-se deixar intactas as tradições poéticas e religiosas úteis para o povo, pois são a base da educação das crianças e da religião oficial da cidade. Mas, por outro lado, esses filósofos consideram que os poetas de antigamente, sob o véu do mito, ensinaram de modo enigmático e oculto toda uma ciência da natureza que não é outra senão a ciência platônica ou histórica da natureza. Por uma hábil exegese, denominada "exegese alegórica" (*allegorein* é dar a entender uma coisa diversa daquela que é dita), descobrir-se-á na letra do texto o sentido filosófico oculto. Como foi bem destacado por Émile Bréhier, a necessidade desse método faz-se sentir quando, na seqüência de uma evolução do pensamento, é preciso conciliar as formas tradicionais com as idéias novas[5]. Esse fenômeno já aparece no século VI a.C. com um comentador de Homero, Theágeno de Régio, cuja obra infelizmente só é conhecida por testemunhos tardios, mas que parece haver proposto uma exegese alegórica, física (o combate dos deuses torna-se um combate entre os elementos) e moral dos poemas de Homero, talvez uma reação contra as vivas críticas formuladas por Xenófanes à mitologia homérica. No século IV, o famoso papiro de Derveni propõe uma explicação alegórica de um poema órfico, exegese que busca reencontrar no texto comentado um ensinamento oculto na ordem física. O Zeus do poema órfico é aí identificado com o ar, de um modo que faz lembrar Diógenes de Apolônia[6].

5. É. BRÉHIER, *Chrysippe et l'ancien stoïcisme*, Paris, 1951, p. 201.

6. Sobre esse papiro, cf. W. BURKERT, La génèse des choses et des mots. Le papyrus de Derveni entre Anaxagore et Cratyle, *Études philosophiques*, 25 (1970), p. 443-455; P. BOYANCÉ, Remarques sur le papyrus de Derveni, *Revue des études grecques*, 87 (1974), p. 91-110; *Le papyrus de Derveni*, apresent., trad., anot. F. Jourdan, Paris, 2003.

Xenócrates, o discípulo de Platão, dará nomes divinos aos elementos[7]. O próprio Aristóteles não desdenhará dar uma exegese alegórica da cadeia de ouro de Homero para ilustrar sua teoria do Primeiro Motor[8].

Mas foram sobretudo os estóicos que utilizaram esse método, de um modo sistemático, na parte teológica de sua física. Por exemplo, eles interpretavam o mito do nascimento de Atena saindo da cabeça de Zeus em função de sua teoria segundo a qual o órgão do pensamento é situado no peito: com Atena identificada ao pensamento, dir-se-á que ela se produz no peito de Zeus, mas que sai de sua cabeça, porque o pensamento se manifesta na voz[9]. Ou ainda: a felação de Zeus por Hera, representada num quadro de Samos, significava que a matéria recebe razões seminais tendo em vista a organização do mundo[10]. Os estóicos, assim, tentavam apresentar suas doutrinas físicas, deduzidas dos princípios de sua filosofia ou inspiradas pelos pré-socráticos, vestindo-as com as roupagens míticas emprestadas aos textos de Homero ou de Hesíodo. Falando de seu método exegético, Cícero enuncia muito bem aquilo que, na verdade, é próprio de toda exegese alegórica — e que vale também para os métodos contemporâneos de interpretação de textos:

> Crísipo pretende acomodar as narrativas fabulosas de Orfeu, de Hesíodo, de Homero, de modo que os antigos poetas, que jamais tiveram a menor suspeita de suas teorias, sejam mudados em estóicos[11].

Desenvolvem-se assim processos engenhosos para chegar a redescobrir doutrinas "modernas" em textos escritos há vários séculos.

Daí resulta por fim uma racionalização das tradições religiosas. Como diz Cotta ao estóico Balbo, no diálogo *Sobre a natureza dos deuses*, de Cícero:

> Quando vos fazeis tanto mal por dar razão a essas fábulas [...] confessais que a realidade é bem diferente daquilo que acreditam os homens: o que se denomina deuses são processos naturais (*rerum naturas*), e não figuras de deuses[12].

7. Xenócrates, fragm. 15 Heinze.
8. Aristóteles, *Movimento dos animais*, 4, 699 b ss.
9. SVF, t. II, § 910.
10. SVF, t. II, § 1074 = Orígenes, *Contre Celse*, IV, 48, ed. e trad. M. Borret, Paris, 1968, SC n° 136, p. 309.
11. Cícero, *Da natureza dos deuses*, I, 15, 41.
12. Ibid., III, 24, 63.

Os estóicos certamente aceitariam essa conclusão, respondendo que o único Deus é a Natureza. A seus olhos os diferentes deuses da mitologia não passam de representações variadas do Deus único, que é a Natureza. À diferença dos outros filósofos que praticam o método alegórico, os estóicos não se contentam em identificar deuses e deusas com elementos físicos, mas consideram que esses diferentes deuses não passam de formas sucessivas assumidas por uma só e única força. Quanto a isso, é preciso citar Diógenes Laércio:

> Deus [...] é o pai de todas as coisas, ao mesmo tempo de modo geral e na parte dele mesmo que penetra todas as coisas e que recebe múltiplas denominações conforme os poderes que ele [aí] desenvolve. Dizemos na verdade de *Dia*, porque todas as coisas existem por causa dele, Zeus, visto ser a causa da vida ou que penetra a vida de lado a lado, Atenas devido à extensão de seu lado diretivo no éter, Hera devido à sua extensão no ar, Hefaístos devido à sua extensão no fogo que produz as coisas, Poseidon devido à sua extensão na umidade, Deméter devido à sua extensão na terra[13].

Os estóicos têm uma concepção dinâmica da natureza. O modelo biológico que os inspira é a semente que se desenvolve segundo um programa predeterminado e constrói um organismo. A força primordial, que contém as sementes originais, toma sucessivamente, na fase de expansão, as formas diferentes dos elementos que irão constituir o cosmos, depois concentra-se de novo, de modo que o cosmos se aniquila e essa força fica sozinha, depois se desdobra de novo para engendrar mais uma vez e eternamente o mesmo cosmos. A exegese alegórica, para descrever esse processo, apresenta a ação de Zeus como a transformação de Zeus em Atena, depois Hera etc. O universo é submetido assim a períodos, isto é, a uma sucessão infinita de diástoles e de sístoles. Mais exatamente, a natureza será Deus em sua fase de expansão. Sêneca diz com efeito que a Natureza, o processo criador e destrutivo, tem um termo ao fim de cada período (*cessante natura*), enquanto Zeus concentra-se em si mesmo[14]. No fundo, esses nomes divinos só servem para dar uma definição figurada e personificada das fases do universo, e para deixar entrever que nas tradições mais antigas já se esboçava a doutrina estóica. Ao mesmo tempo, a letra dessa

13. Diógenes Laércio, VII, 147.
14. Sêneca, *Carta a Lucílio*, 9, 16.

mitologia pode manter-se válida, tal e qual, para o povo, visto que o filósofo, por sua vez, sabe que ela tem um sentido filosófico oculto.

Assim, ao menos na tradição estóica, e talvez na tradição platônica, podemos descrever um duplo aspecto da física. Primeiramente existe a física em sentido próprio, que se aplica a estudar a estrutura dos corpos, os movimentos, as causas dos fenômenos naturais, mas também existe uma parte da física que deve falar dos deuses, pois as tradições mitológicas e a religião põem-nos em relação com os fenômenos da natureza, uma física que portanto é "teológica", que utiliza o método da exegese alegórica e é assim a parte mais nobre da filosofia. A propósito dela Cleanto e Crísipo falam mesmo de iniciação mistérica[15]. Por isso, também é preciso distinguir três sentidos principais da palavra "teologia": a palavra pode significar o sistema mítico implicado nas teogonias antigas ou nos textos religiosos; pode reportar-se igualmente à exegese alegórica dos mitos; e pode significar finalmente a teoria dos princípios primeiros, apresentada por Platão, ou por Aristóteles, ou pelos neoplatônicos.

Para aqueles que citam o aforismo de Heráclito do século I ao século IV de nossa era a Natureza que se esconde é portanto a Natureza divina, quer se trate do Divino em geral ou dos diferentes deuses presentes na natureza. Por exemplo, o geógrafo Estrabão parece aludir a esse aforismo quando escreve a respeito de cerimônias mistéricas, como as de Elêusis:

> O segredo e o mistério em que se desenrolam essas cerimônias [mistéricas] magnificam o divino, porque imitam a natureza do divino que escapa aos nossos sentidos[16].

Parece-me altamente provável, ainda que nenhum texto o afirme claramente, que os estóicos foram os primeiros a estabelecer essa relação entre a natureza "que se oculta" de Heráclito e o divino envolvido nos mitos e desvelado pela alegoria.

2. Fílon de Alexandria

A primeira citação explícita do aforismo de Heráclito aparece num personagem bem marginal na perspectiva da tradição grega, o judeu Fílon

15. SVF, t. I, § 538; t. II, § 42 e 1008.

16. Estrabão, *Géographie*, X, 3, 9, estabel. e trad. F. Lasserre, Paris, 1971, p. 68 (trad. Lasserre modificada).

de Alexandria. Sua obra provavelmente ficaria completamente esquecida se os escritores cristãos não houvessem se interessado por ele tomando-o como modelo na tentativa de recuperação da filosofia grega e da exegese alegórica da Bíblia hebraica. Seus comentários sobre a versão grega da Bíblia nos conservam muitos ensinamentos preciosos sobre a filosofia grega, platônica ou estóica, que ele conhecia, quer pela educação que recebera, quer graças à tradição dos comentadores judeus que o haviam precedido. Se Fílon utiliza abundantemente o método alegórico, é precisamente para reencontrar alusões aos conceitos da filosofia grega nos personagens da Bíblia ou nas ações que praticam. Por exemplo, ele reconhece as quatro virtudes cardeais dos estóicos nos quatro rios do Paraíso de que fala o Gênesis[17]. Fílon não inventou a aplicação da exegese alegórica ao texto da Bíblia. Ele menciona freqüentemente seus predecessores, que denomina *physikoi*, os comentadores judeus da Bíblia que estabeleciam uma correspondência entre as histórias bíblicas e os fenômenos da natureza e eram por isso influenciados pelo alegorismo estóico[18].

Na verdade, o contexto em que aparece a citação de Heráclito em Fílon é bastante obscuro. O texto grego se perdeu, mas nos resta uma tradução armênia. Comentando o versículo bíblico "O Senhor Deus apareceu a Abraão no carvalho de Mamrê[19], Fílon teria escrito:

> O sentido literal me parece bem claro. Todavia, só a árvore contém um sentido alegórico, que deve ser explicado pela língua caldéia, na palavra Mamrê. A árvore é, segundo Heráclito, nossa natureza que ama se esconder e se ocultar[20].

É evidente que Heráclito jamais disse que a árvore é nossa natureza e que nossa natureza ama se esconder. Há certamente um erro de tradução na passagem do grego para o armênio. No grego, a menção a Heráclito era certamente destinada a justificar a necessidade de utilizar o método alegórico, algo como: "É preciso explicar o que quer dizer: o carvalho de Mamrê, porque, segundo Heráclito, 'a natureza ama se ocultar'". De fato, é a palavra

17. Fílon, *Legum Allegoriae*, I, § 63-68, a propósito de Gênesis 2,10-14.

18. R. Goulet, *La philosophie de Moïse*. Essai de reconstitution d'un commentaire philosophique préphilonien du Pentateuque, Paris, 1987.

19. Gênesis 18,1-2.

20. Fílon, *Quaestiones in Genesim*, IV, 1, p. 144-145 Mercier e Petit. Em vez de citar essa tradução, preferi dar uma versão mais próxima do latim, que aliás não passa de uma tradução do armênio.

Mamrê que será objeto de uma interpretação alegórica, pois, diz Fílon, ela significa etimologicamente "aquilo que vem da visão", logo o ato voluntário de ver. Poderíamos assim imaginar que o texto quer dizer que a natureza divina ama se dissimular, e que ela se dissimula sob uma forma humana.

Esse primeiro texto de Fílon é interessante porque faz aparecer o nome de Heráclito, mas as outras menções do aforismo são muito mais claras. Em comentário a Gênesis 2,6: "Um manancial subia da terra", Fílon escreve:

> Os que não são iniciados na alegoria e na Natureza que ama se ocultar comparam esse manancial ao rio do Egito[21].

Fílon, por sua vez, considera que a fonte, em conformidade aliás com a doutrina estóica, representa a parte diretiva de nossa alma: como uma fonte, ela se espalha nas cinco potências da sensação. Os que ignoram o aforismo de Heráclito procuram interpretações literais: se a Bíblia fala de manancial, trata-se do nascimento de um rio. Mas aqueles que, como Fílon, sabem que "a Natureza ama se ocultar" tentam descobrir a "outra coisa" que é dita pelo texto bíblico. Na seqüência de seu comentário, Fílon continuará a desenvolver tudo que sugere o tema da fonte, por exemplo as fontes da virtude, ou ainda a fonte da vida, que não é outra senão Deus. Para Fílon, o aforismo de Heráclito[22] é pois um convite a extrair do texto bíblico todo tipo de considerações instrutivas e edificantes, buscando as analogias que podem ser encontradas entre a realidade física designada pelo texto, por exemplo, em nosso texto, o manancial, e as realidades espirituais que podem ser concebidas em sentido figurado como mananciais.

Também a etimologia será reveladora. Deus mudou o nome de Abrão em Abraão[23]. Essas mudanças de nome, diz Fílon, são símbolos da "Natureza que sempre ama se ocultar". E Fílon ilustra seu propósito declarando que Abrão significa "Pai que se levanta", enquanto Abraão significa "Pai do som", e graças a uma argumentação erudita conclui que a passagem de Abrão a Abraão corresponde à transformação daquele que passa do estudo da natureza à prática da sabedoria, da física à ética.

Adivinho aqui a impaciência do leitor, que deve dizer a si mesmo, com razão: mas o que é essa Natureza cuja revelação se reduz finalmente à descoberta de um sentido oculto do texto sagrado? Responderei, primeiro,

21. FÍLON, *De fuga*, § 178-179.
22. O aforismo também é citado em *De mutatione nominum*, § 60.
23. Ibid., § 60-76.

que Fílon não cuida de fazer, como os estóicos, a exegese dos nomes dos deuses, que tem relação, afinal, com os processos cósmicos, mas quer dar uma exegese de fatos históricos ou de prescrições legais referidas pela Bíblia. É o verdadeiro sentido oculto nessas fórmulas que é preciso descobrir. Porque, como tudo indica, em Fílon *physis* é sinônimo de *aletheia*, isto é, que Natureza e Verdade são profundamente ligadas. Ambas são simbolizadas pela mesma realidade, evocada na Bíblia: o Poço. Com efeito, falando dos poços bíblicos, Fílon alude a uma oposição entre a superfície e a profundidade do conhecimento:

> O Poço é o símbolo do conhecimento. Porque a natureza do conhecimento não se situa na superfície, mas é profunda. Ela não eclode ao meio-dia, mas ama ocultar-se no segredo, e não é facilmente, mas com muita dificuldade que é encontrada[24].

Mesmo tratando-se da natureza do conhecimento, descobrimos aí evidentemente uma alusão ao aforismo de Heráclito. Mas estamos em presença também de um interessante encontro, que se reproduzirá várias vezes, entre o aforismo de Heráclito e um aforismo de Demócrito, que passou à categoria de provérbio, segundo o qual, conforme o testemunho do escritor cristão Lactâncio, a Verdade estaria escondida num Poço: "Demócrito atesta que a Verdade está mergulhada num poço profundo"[25]. Mas Demócrito havia dito simplesmente:

> Na realidade nada podemos saber, porque a Verdade se encontra num abismo profundo[26].

É provavelmente nessa Verdade oculta nas profundezas que pensa Fílon[27]. Já antes dele Cícero havia aproximado as duas frases, falando dos filósofos da Nova Academia que propõem uma filosofia puramente aporética e que respondem a quem lhes objeta que, segundo sua maneira de pensar, aí nada há de certo:

24. FÍLON, *De somniis*, I, § 6.
25. LACTÂNCIO, *Institutions divines*, III, 28, 14. Para os modernos (Florian, Voltaire), ver o artigo Puits, in *Le Grand Robert*. Ver também, por exemplo, G. de Maupassant, apud Jean SALEM, *Démocrite*, Paris, 1996, p. 161, n. 1.
26. DÉMOCRITO, fragm. 117, Dumont, p. 873.
27. Existe também uma fórmula análoga nos *Oráculos caldeus*, fragm. 183 des Places: "O verdadeiro (*atrekes*) está no profundo". Cf. F. W. CREMER, *Die chaldäischen Orakel und Jamblich de mysteriis*, Meisenheim am Glan, 1959, p. 56, n. 152.

O que está a nosso alcance? Isso é culpa nossa? É a Natureza que devemos acusar; ela que, como diz Demócrito, ocultou totalmente a Verdade no abismo[28].

A Natureza de Heráclito, Cícero parece dizer, ocultou a Verdade de Demócrito no abismo. Mas o que nos interessa, seja em Fílon, seja em Cícero, é que nessa perspectiva existe uma identificação entre Natureza e Verdade. Ambas são ocultas e é difícil descobri-las.

Ao final de suas *Questões naturais*, Sêneca nos convidará a reunirmos todas as nossas forças para nos consagrarmos à descoberta dessa Natureza e dessa Verdade:

> Será com muito esforço que poderemos chegar a esse abismo no qual está depositada a Verdade. Mas essa Verdade, nós a procuramos apenas na superfície, e com mãos sem vigor[29].

A bem dizer, como tantas vezes em grego, *aletheia* significa menos "verdade", no sentido de concordância entre a realidade e o pensamento, que "realidade", em sentido etimológico. E *physis* pode ter o mesmo sentido.

Mesmo que a palavra *physis* seja muitas vezes utilizada por Fílon para designar quer a Natureza que produz os seres, quer o curso geral da natureza, quer a natureza de uma coisa, ou, num sentido estóico, a vida das plantas, quando se trata da exegese da Bíblia Fílon entende com a palavra *physis* a realidade ou verdade oculta que é preciso descobrir além da letra graças à alegoria, realidade ou verdade que é incorpórea e finalmente divina[30]. Por exemplo, os nomes dos patriarcas, Abraão, Isaac e Jacó, dão a entender "uma realidade (*physis*) menos aparente e bem superior a essa dos objetos sensíveis"[31], porque, para Fílon, esses personagens correspondem alegoricamente aos três elementos que constituem a virtude, isto é, as disposições inatas, o ensino teórico e o exercício prático. Ele diz bem explicitamente:

> O que é dito [na Bíblia] não se detém nos limites da explicação literal e evidente, mas parece dar a entender uma realidade (*physis*) que é muito

28. Cícero, *Lucullus*, 10, 32.

29. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 32.4. Cf. também *De benef.*, VII, 1, 5: "Envolvida, a verdade acha-se oculta no abismo". Natureza e Verdade já estavam intimamente ligadas no *Protrético* de Aristóteles; cf. I. Düring, Aristotle on ultimate principles from nature and reality, in *Aristotle and Plato in the Mid-Fourth Century*, Göteborg, 1960, p. 35-55.

30. Sobre essas questões, cf. R. Goulet, *La philosophie de Moïse*, p. 36-37, 544-545.

31. Fílon, *De Abrahamo*, § 52.

> mais difícil de conhecer pela multidão, realidade que reconhecem os que fazem passar o inteligível antes do sensível e são capazes de ver[32].

Aqui, quase se poderia traduzir *physis* por "sentido" em oposição à letra. A "realidade" é o "sentido" verdadeiro. Encontramos um deslocamento análogo em latim, onde a palavra *res*, que significa "coisa", "realidade", pode significar, em outro contexto, a verdadeira significação de uma palavra[33]. Como quer que seja, na perspectiva da exegese alegórica *physis* corresponde sobretudo a um conteúdo conceptual e a uma realidade incorpórea. Opondo os *sômata*, os corpos, aos *pragmata* — e por esse termo ele entende as realidades incorpóreas[34] —, Fílon considera que somente "os que são capazes de considerar as realidades incorpóreas (*pragmata*) em sua separação do corpo e em sua nudez" são capazes de praticar a alegoria. Pode-se supor que, para Fílon, se a "natureza" ama ocultar-se, é que ela não é acessível aos sentidos, mas situa-se no vasto domínio do incorpóreo, desde as realidades físicas até a realidade divina, que os mortais sofrivelmente conhecem.

A alegoria de Fílon, portanto, é bem diferente da alegoria estóica. Enquanto a alegoria estóica revela que os mitos correspondem a realidades corpóreas, isto é, vivas e animadas, são as realidades incorpóreas que a alegoria de Fílon descobre no texto bíblico. Ela é portanto de inspiração platônica e anuncia a alegoria dos neoplatônicos. Acrescentemos que esse movimento de pensamento que, na leitura de um texto sagrado, se eleva do sensível ao inteligível é um exercício espiritual que os cristãos, lendo a Bíblia, se esforçarão em praticar.

32. Ibid., § 200.

33. Por exemplo em Mário Vitorino, *Adversus Arium*, II, 3, 49, trad. P. Hadot, in *Traités théologiques sur la Trinité*, Paris, 1960, SC n° 68, t. I, p. 404-405.

34. Fílon, *De Abrahamo*, § 236. Sobre o sentido de *pragma* em Fílon, cf. P. Hadot, Sur divers sens du mot pragma dans la tradition philosophique grecque, in *Concepts et catégories dans la pensée antique*, dir. P. Aubenque, Paris, 1980, p. 309-320, espec. p. 311-312 (retomado em P. Hadot, *Études de philosophie ancienne*, Paris, 1998, p. 61-76, espec. p. 64).

5

"A NATUREZA AMA OCULTAR-SE." FORMAS MÍTICAS E FORMAS CORPÓREAS

O aforismo de Heráclito será citado novamente por muitas vezes a partir do fim do século III d.C. Porfírio, discípulo de Plotino, o evocará para justificar o uso do mito no *Timeu* de Platão, e também, de um modo que nos parece paradoxal mas se explica muito bem na perspectiva de Porfírio, para defender os ritos da religião pagã. A frase heraclitiana será igualmente posta a serviço da apologia do paganismo com o imperador Juliano e o filósofo Temístio.

1. A física mítica do *Timeu* de Platão e as críticas epicuristas

Platão havia proposto, no *Timeu*, uma física "verossímil", logo incerta, que fazia notadamente intervir a figura mítica de um deus-artesão. Epicuro e os epicuristas se opuseram fortemente a essa utilização do mito na ciência da natureza: a seus olhos ela era incompatível com a majestade divina, pois imaginava um deus assumindo o cuidado da fabricação e organização do mundo, e também com a certeza científica, de que a alma necessitava para encontrar a paz, graças ao estudo da *physiologia*.

Quanto a isso, Porfírio menciona as críticas que Colotes, discípulo imediato de Epicuro, havia dirigido aos platônicos[1]. Ele censurava Platão

1. Pode-se reconstituir essa passagem do comentário perdido de Porfírio sobre a *República* de Platão comparando Macróbio, *Commentaire au Songe de Scipion*, I, 2, 3-21

por não haver hesitado em apresentar, sob a forma de narrativa mítica, relatos provenientes da ciência física. Quem expõe a verdade científica, dizia, não precisa recorrer aos artifícios da mentira. O próprio Platão, na *República*, não havia criticado as invenções míticas dos poetas, as fábulas que provocam o temor da morte? E entretanto o mito de Er, que termina o diálogo e descreve as peregrinações das almas depois da morte, não é suscetível de provocar terrores do mesmo gênero? E a quem pretenda que os mitos são formas figuradas de se exprimir de modo adaptado às pessoas simples, dando matéria ao pensamento dos sábios, responder-se-á que o vulgo não os compreende e que os sábios não precisam deles. Os mitos, portanto, são perigosos e inúteis. Reconhecemos aqui a crítica do uso dos mitos em filosofia, inaugurada por Epicuro e que se opunha tanto ao *Timeu* de Platão como à explicação alegórica dos estóicos e, de modo geral, à idéia de que a exegese alegórica dos mitos tradicionais ou inventados pode contribuir para a ciência física[2].

2. A Natureza, por ser uma realidade inferior, ama se ocultar

A resposta de Porfírio às objeções de Colotes é extremamente interessante: revela como os platônicos justificavam a física "mítica" do *Timeu* em nome de uma certa idéia que tinham a respeito da Natureza.

Em primeiro lugar, Platão jamais confundiu filosofia e pensamento mítico. Para os platônicos, afirma Porfírio, por um lado a filosofia não admite *todos* os mitos, e, por outro, *toda* a filosofia não admite os mitos. Melhor dizendo, Porfírio propõe duas divisões, uma dos mitos, outra da filosofia, para mostrar que apenas uma parte da filosofia, a "física teológica", de que falamos no capítulo precedente, admite uma exposição mítica, e apenas de uma categoria de mitos, a narração fabulosa, que é compatível com essa parte da filosofia.

A filosofia não rejeita qualquer mito, qualquer fábula, na suposição de que sempre representem um discurso falso. Há discursos falsos que foram inventados somente para o prazer dos ouvidos, como as comédias ou os romances, que não têm qualquer valor de exortação à virtude, e há discursos falsos que podem ter uma certa utilidade edificante[3]. A filosofia rejeitará evidentemente o primeiro tipo de fábula.

Entre os mitos da segunda categoria podemos distinguir as fábulas propriamente ditas, como as de Esopo, das narrativas fabulosas. As fábulas propriamente ditas não se contentam em assumir uma forma imaginária e mentirosa, mas a própria narrativa é tecida de mentiras. Por isso também são excluídas do domínio da filosofia. Ao contrário, as narrativas fabulosas contam algo de verdadeiro sob o véu da ficção. São, por exemplo, as narrativas de Hesíodo e Orfeu sobre a genealogia e a ação dos deuses, assim como os ritos dos mistérios ou os chamados símbolos pitagóricos. Por isso Porfírio inclui aí as teogonias, as cerimônias religiosas e os símbolos (*akousmata*) dos pitagóricos. Esses *akousmata* eram tabus arcaicos tornados incompreensíveis, tais como: "Não passar por cima de uma balança, não comer o coração, não sentar num alqueire"[4]. Eles eram objeto, havia muito, de interpretações alegóricas que os neoplatônicos adotarão. De um modo geral, se Porfírio afirma que esse conjunto de mitos que ele reúne sob o nome de "narração fabulosa" diz a verdade sob o véu da ficção, é porque todos eles são suscetíveis de uma interpretação alegórica que vem liberar uma verdade oculta no mito.

Mas mesmo aí é preciso distinguir: alguns mitos contam coisas desonestas, indignas da divindade, como a mutilação de Urano por Cronos ou os adultérios de Zeus; outros, ao contrário, utilizam ficções decentes. A filosofia só poderá admitir os mitos desta última categoria.

Além disso, esses mitos que a filosofia pode admitir, não é toda a filosofia que os utiliza, mas somente a parte inferior da teologia, que trata dos deuses que têm relação com a Natureza. Com efeito, para Porfírio, a teologia superior se refere ao Bem, ao Intelecto, à Alma mantida no mundo inteligível, enquanto a teologia inferior se refere à Alma do mundo e à Natureza:

> Precisamos saber porém que não é em todos os seus discursos que os filósofos admitem narrativas míticas, mesmo quando são permitidas, mas têm o costume de só utilizá-las quando discorrem sobre a alma ou sobre as potências do ar e do éter ou dos outros deuses. Mas quando seu discurso ousa alçar-se ao Deus mais elevado, que é o primeiro acima de todos [...] o

(ed. e trad. M. Armisen-Marchetti, Paris, 2001, ver as notas que se reportam ao texto) e Proclo, *Commentaire sur la République* (ed. W. Kroll, t. II, p. 105, 23-107, 14; trad. A.-J. Festugière, t. III, p. 47-50 — ver as notas).

2. A.-J. Festugière, *Épicure et ses dieux*, Paris, 1946, p. 102-103 (reed. col. Quadrige).

3. Essa divisão dos mitos que se encontra em Macróbio, embora não seja evocada por Proclo, parece-me ter sido estabelecida por Porfírio (especialmente porque ela evoca os símbolos pitagóricos e as teogonias de Hesíodo e de Orfeu). Se Macróbio fala de Petrônio e Apuleio, é porque mantém uma certa independência com relação à sua fonte.

4. Cf. Porfírio, *Vie de Pythagore*, § 41, trad. É. des Places, Paris, 1982, CUF, p. 55.

Bem, a causa primeira, ou então o Intelecto [...] que contém as Formas originais das coisas [...] e que foi engendrado e procede do Deus soberano, eles não afloram absolutamente nada de mítico, mas tentam atribuir predicados a essas realidades que ultrapassam não só a palavra, mas também o pensamento humano, e recorrem às analogias e às comparações. Assim Platão, querendo falar do Bem, não ousou dizer o que era, porque sabia apenas uma coisa, que ao homem não é possível conhecê-lo tal qual é. Mas pensou que, entre as realidades visíveis, a única coisa parecida com ele era o sol. Assim, foi utilizando a analogia do sol que abriu, com seu discurso, a via que lhe permitiria elevar-se em direção ao incompreensível.

Por isso a Antiguidade não esculpiu nenhuma estátua ao Deus supremo, como fazia para os outros deuses, porque o Deus soberano e o Intelecto engendrado por ele estão acima da Natureza, como estão acima da Alma, isto é, situam-se no domínio onde é proibido introduzir algo de mítico[5].

Ao dizer que o filósofo não deve falar do princípio supremo de modo mítico, mas apenas de modo analógico, Porfírio não está de acordo com seu mestre Plotino, que não havia hesitado em fazer corresponder ao Uno, ao Intelecto e à Alma os três deuses: Urano, Cronos e Zeus[6]. Segundo Porfírio, o mito só começa com a Alma:

Mas quando se trata dos outros deuses e da Alma, [...] não é nem inutilmente nem para lisonjear os ouvidos que os filósofos se voltam para as narrativas míticas, mas é porque sabem que *a Natureza detesta ser exposta a todos os olhares, descoberta e nua*[7]. Como ela subtraiu aos sentidos grosseiros dos homens o conhecimento de seu ser, ao se ocultar sob as vestimentas

5. Esses textos foram extraídos de MACRÓBIO, *Commentaire au Songe de Scipion*, I, 2, 3-21 Armisen Marchetti (proponho minha própria tradução). Como dissemos mais acima, pode-se reconstituir essa passagem do comentário perdido de Porfírio sobre a *República* de Platão comparando Macróbio com PROCLO, *Commentaire sur la République*, t. II, p. 105, 23-107, 14 Kroll; t. III, p. 47-50 Festugière. Classificando as *Enéadas* de Plotino segundo as partes da filosofia, Porfírio (*Vida de Plotino*, § 24 ss.) distingue a moral (*En.* I), a física, que trata do mundo (*En.* II e III) e das almas, isto é, da Alma do mundo e das almas individuais (*En.* IV), enfim a teologia superior, que trata do Bem, do Intelecto e da Alma que fica no mundo inteligível (*En.* V-VI). Conforme o texto de Macróbio, a teologia inferior se refere à Alma do mundo e às almas individuais, isto é, ao nível ontológico de *Enéada* IV.

6. Cf. P. HADOT, Ouranos, Kronos and Zeus in Plotinus' Treatise against the Gnostics, in *Neoplatonism and Early Christian Thought*, Essays in Honour of A. H. Armstrong, London, 1981, p. 124-137. Cf. PLOTINO, *Tratado* 31 (V. 8), 13.

7. Alusão ao aforismo de Heráclito.

e os envoltórios das coisas, do mesmo modo quis que os sábios não discorram sobre os seus mistérios a não ser sob o véu das narrativas míticas[8].

Se levamos em conta o testemunho de Proclo, parece que Porfírio citou o nome de Heráclito ao fazer alusão ao nosso famoso aforismo. Aqui se exprime o espírito do *Timeu*, e, aliás, de todo o platonismo. Platão declara abertamente, em seu diálogo, que não falará do "princípio" ou dos "princípios" de todas as coisas, porque o modo de discurso que escolheu empregar e que convém ao mundo e a tudo que se move no mundo, o discurso verossímil e o mito, não permite falar de princípios[9]. Para Platão, como para Porfírio, realidade e divindade se identificam. Mas há dois níveis da realidade e da divindade, que são objeto de duas ciências diferentes: por um lado, a esfera da divindade suprema, que é totalmente incorpórea e é objeto da teologia; de outro lado, a dos deuses inferiores, que têm relação com o corpo, isto é, a Alma do mundo e os outros deuses que são ligados aos fenômenos físicos, os astros, as potências do ar e do éter; todos esses seres são objeto da "física teológica". E, efetivamente, em Platão, o discurso mítico só aparece quando se trata das almas[10].

Toda divindade é difícil de conhecer, mas por razões diferentes. A divindade suprema nos é oculta precisamente na medida em que não está velada pelas formas sensíveis e materiais. Ela nos cega por excesso de claridade, como o sol. Só se pode falar dela mediante comparações e negações, conforme os métodos tradicionais da teologia. As divindades inferiores, ao contrário, são ocultas porque as almas divinas, em sua descida para a matéria, recobrem-se de corpos cada vez mais numerosos e espessos. Elas estão ocultas porque envoltas nas formas visíveis. A essa involucração nos corpos deve corresponder uma involucração num certo tipo de discurso, o da ficção mentirosa do mito, através do qual a exegese alegórica faz adivinhar um conteúdo de verdade, assim como as formas sensíveis deixam entrever, por trás do caráter mentiroso do que é material, a potência invisível que as anima. O aforismo de Heráclito muda pois completamente de sentido na perspectiva da interpretação que lhe dá Fílon. "A Natureza ama ocultar-se" significava então: a realidade incorpórea, e, finalmente, divina, oculta na letra da Escritura, escapa ao nosso conhecimento por causa de

8. MACRÓBIO, *Commentaire ao Songe de Scipion*, I, 2, 13-17 (paralelo em PROCLO, *Commentaire sur la République*, trad. A.-J. Festugière, t. I, p. 35-40.

9. Platão, *Timeu*, 48c.

10. J. MITTELSTRASS, *Die Rettung der Phänomene*, Berlin, 1962, p. 129.

seu poder e de sua transcendência, mas pela exegese alegórica podemos suspender o véu que a cobre. Para Porfírio, o aforismo significa o seguinte: a Natureza escapa ao nosso conhecimento devido à sua fraqueza. Ela é constrangida a se envolver por formas sensíveis. E, devido a isso, para falar dela, só podemos utilizar uma linguagem mítica, ou descrevê-la com as estátuas dos deuses, ou ainda imitar sua atividade por cerimônicas religiosas. Cabe ao verdadeiro filósofo decodificar, com o método alegórico, esses símbolos materiais que fazem alusão à Natureza. Mas não é necessário revelar seu sentido à multidão ignorante.

É a produção das formas sensíveis que constitui a ocultação da Natureza. Por isso o domínio da Natureza se retrai consideravelmente com relação ao que era no estoicismo. Para os estóicos, a Natureza se identificava com Deus, ao mesmo tempo como semente original de todas as coisas e como desenvolvimento dessa semente. A Natureza se identificava assim com a totalidade da realidade, indissoluvelmente racional e corpórea. Para os neoplatônicos, ao contrário, a Natureza não passa da parte inferior da realidade, potência incorpórea e invisível envolta pelas formas corpóreas e visíveis[11]. Parece que Porfírio chama de Natureza o conjunto das potências que são ligadas, de um modo ou de outro, a um corpo, a Alma do mundo, as almas divinas dos astros, as almas dos demônios, dos homens, dos animais, das plantas, depois o mundo mineral, enquanto Proclo reserva a palavra para as almas inferiores à alma racional. A essa retração do domínio da Natureza corresponde uma retração do domínio da física. Para os estóicos, a física é teologia: tem por objeto o divino, isto é, a Razão universal do Todo e as razões particulares que se acham no Todo, e utiliza um só método. Para Porfírio há uma diferença radical de objeto entre a teologia superior, domínio das Idéias ou das substâncias separadas dos corpos, e a teologia física, domínio das forças que animam os corpos. Pode-se dizer que essa teologia física é resolutamente animista, no sentido próprio da palavra, porque as causas que provocam os processos naturais são almas de deuses ou de demônios, ou de animais, ou de plantas.

Por isso não se pode confundir o método alegórico dos estóicos com o método alegórico de Porfírio. O método estóico consiste em demitificar o que eles chamam de teologia mítica, isto é, as narrativas fabulosas concernentes aos deuses. Graças à alegoria descobrimos que os deuses são

11. Cf. a definição da Natureza em Proclo, *Commentaire sur le Timée*, trad. A.-J. Festugière, t. I, p. 35-40.

processos naturais, forças corpóreas, que toda a mitologia não passa de uma narrativa figurada da história dos processos cósmicos, isto é, das transformações do *pneuma*, do original sopro ígneo. Ao contrário, Porfírio censurava o filósofo estóico Quêremon por interpretar os mitos como se referindo totalmente a realidades físicas e jamais a essências incorpóreas e vivas[12]. Por trás da realidade material descobre-se a força incorpórea, a divindade encarnada nessa realidade sensível: elemento ou astro. Para os estóicos, os fenômenos físicos se desenvolvem de um modo rigorosamente determinado, e nada se pode aí mudar, pode-se apenas consentir. Mas se, com Porfírio, entrevemos por trás dos fenômenos sensíveis almas e forças ocultas, seremos tentados a conjurá-las e a influenciá-las graças à magia[13].

Acrescentemos que para Porfírio a Natureza está envolta em formas corporais — é justamente o que a faz visível aos olhos sensíveis e invisível aos olhos da alma — e, além disso, as imagens míticas que servem para falar dela também parecem manifestá-la, ao mesmo tempo em que, de fato, ocultam sua verdadeira essência. Apenas com a exegese alegórica, que revela o sentido oculto dos mitos, será descoberta a essência incorpórea da Natureza.

Porfírio pensava justificar o *Timeu* de Platão mostrando que só se deve falar da Natureza de uma maneira mítica. Mas, de fato, ele concebe o mito de um modo inteiramente diferente de Platão. Para este, o mito do *Timeu* é uma invenção poética do filósofo que imita a criação do Artesão divino. Para Porfírio, o mito é um relato tradicional contando a história dos deuses, na qual se podem descobrir alusões às forças divinas invisíveis e incorpóreas que animam a Natureza. Como iremos repetir, essa suposta apologia de Platão é de fato um elogio do "gênio do paganismo".

12. *Carta a Anebon*, 12, texto grego; trad. italiana, Porfírio, Lettera ad Anebo, a cura di A. R. Sodano, Napoli, 1958, p. 25, 1-2. Cf. J. Pépin, *Mythe et allégorie*, p. 465.

13. Sobre a diferença entre os métodos alegóricos estóicos e neoplatônicos, cf. W. Bernard, Zwei verschiedene Methoden der Allegorese in der Antike, *Wolfenbütteler Forschungen*, Bd. 75, *Die Allegorese des antiken Mythos*, et. H.-J. Horn e H. Walter, Wiesbaden, 1997, p. 63-83.

6

CALIPSO, OU "OS LONGOS VÉUS DA IMAGINAÇÃO"

1. A inferioridade da Natureza

Assim, o movimento neoplatônico deu um sentido novo ao aforismo de Heráclito. "A Natureza ama ocultar-se" torna-se "A Natureza ama encobrir-se". E se ela se oculta se encobrindo não é devido à sua transcendência, mas, ao contrário, por causa de sua fraqueza e de sua inferioridade. A Natureza corresponde ao conjunto das potências incorpóreas que animam o mundo sensível; são divindades ou demônios, é verdade, mas que precisam encobrir-se nas formas visíveis. É por isso aliás, assinala Porfírio, que as divindades inferiores correspondentes às potências invisíveis, animando o vasto domínio da Natureza, têm necessidade de ser representadas pelas estátuas[1]. Na verdade elas querem guardar seu mistério, não ser conhecidas e fazer sentir sua presença apenas sob as tradicionais formas das esculturas que elas próprias escolheram. Em conseqüência, a Natureza, por ser uma potência de nível inferior, está condenada a encobrir-se nas formas corpóreas. Inversamente, a alma humana só pode perceber o invólucro dessa potência inferior, isto é, por um lado, seu aspecto corporal e sensível, por outro sua figura mítica tradicional, e ela só pode conhecer sua essência ao descobrir, pela exegese alegórica, a significação dessa figura mítica, re-

1. Macróbio, Commentaire au Songe de Scipion, I, 2, 20, p. 9 Armisen-Marchetti. Ver o texto no capítulo seguinte, p. 89.

conhecendo-a então como potência incorpórea. Mas, repetindo, essa revelação é reservada aos verdadeiros filósofos, os únicos com direito a ver a Natureza desvelada.

Essa involucração, esse velamento da Natureza é um movimento descendente para uma corporeidade cada vez mais material. Compreende-se na perspectiva do lugar da Alma do mundo e das almas individuais na visão neoplatônica do conjunto da realidade. Originalmente, a Alma do mundo e as almas individuais pertencem ao domínio das Idéias; ligam-se à Idéia da Vida. As Idéias são interiores ao Espírito divino e são elas próprias Espíritos particulares. Essas Formas-Espíritos são interiores umas às outras, pensam-se a si mesmas e pensam o Espírito[2]. Os neoplatônicos, e o próprio Porfírio, jamais explicam de forma suficientemente clara por que a Alma do mundo e as almas individuais tiveram necessidade de involucrar-se nos corpos. Digamos que, pela diminuição de sua atividade intelectual, elas não podem mais produzir Formas-Espíritos, mas acham-se reduzidas a engendrar formas sensíveis e materiais. Pode-se dizer, em todo caso, que essa tendência a involucrar-se é ligada à degradação dos seres a partir do Uno. Em Plotino, por exemplo, essa degradação se esboça já no nível do que vem imediatamente após o princípio supremo ou Uno. Da presença do Uno emana uma possibilidade de existência, espécie de matéria inteligível, que, retornando para o Uno, se torna Espírito. Constituindo-se a si mesmo, o Espírito comete um ato ousado; é uma conquista de seu próprio ser, mas também um enfraquecimento com relação à unidade original. Igualmente, a Alma do mundo e as almas individuais quiseram estar nelas mesmas, conquistar sua autonomia. Diferenciaram-se do Espírito, distanciaram-se dele, a fim de projetar suas imagens sobre a matéria, o reflexo delas mesmas que são os corpos.

2. Os encobrimentos da Natureza e a imaginação

Segundo Porfírio, a alma revestir-se-á de um corpo que corresponde a suas disposições psíquicas, a seu nível de intelectualidade[3]. Ela começa juntando a si mesma um primeiro corpo, constituído pelo éter, o mais sutil

2. Cf. Plotino, *Traité* 38 (VI, 7), 8-14, trad. P. Hadot, Paris, 1988 (ver também introdução, p. 31-36).

3. Porfírio, *Sententiae*, § 29, ed. E. Lamberz, Leipzig, 1975, p. 19.

elemento material, um corpo "pneumático", acrescenta Porfírio, isto é, feito de *pneuma*, de sopro[4]. Esse primeiro corpo corresponde ao primeiro nível de degradação da alma com relação à pura espiritualidade[5]. A imaginação (*phantasia*) é uma espécie de espelho em que a alma pode ver sua própria imagem e a das Formas eternas que ela antes contemplava intelectualmente[6]. A imaginação arrasta assim com ela o nascimento do espaço, do volume, da distância, da exterioridade das partes umas com relação às outras, portanto a involucração da alma[7].

A alma, revestida por esse primeiro corpo, continuará a descer, isto é, a acrescentar outros invólucros, tirados da matéria astral, ao corpo imaginativo e luminoso, à medida do rebaixamento de sua faculdade intelectual e de sua descida através dos planetas. Esses invólucros tornar-se-ão cada vez mais grosseiros, até chegar ao corpo terrestre visível.

A vida normal, a vida original da alma era incorpórea e espiritual. À medida que a alma se reveste desses diferentes invólucros, diminui a pureza de sua atividade intelectual. Ela necessita de imagens. Por isso, aos olhos de Porfírio, essas involucrações sucessivas assumidas pela alma no curso de sua descida nas esferas celestes são outras tantas mortes:

> Ao abandonar sua perfeita incorporeidade, ela não reveste de uma só vez seu corpo de barro, mas pouco a pouco, empobrecendo-se imperceptivelmente, distanciando-se cada vez mais de sua pureza simples e absoluta, ela incha ao receber sucessivas adições ao seu corpo astral. Com efeito, em cada uma das esferas situadas acima da esfera do céu, ela se reveste de

4. Não entro aqui nos detalhes da demonstração que desenvolvi alhures (*Porphyre et Victorinus*, Paris, 1968, t. I, p. 187, 197, n. 7, e 332, n. 8), e que permite reconstituir a teoria do corpo imaginativo em Porfírio. Já em 1913, J. Bidez, *Vie de Porphyre*, Gand, 1913 (reed. Hildesheim, 1964), p. 89, I, tinha esboçado suas grandes linhas. Ver igualmente L. Hadot, *Le problème du néoplatonisme alexandrin*, Paris, 1984, p. 100-101. O capítulo 29 das *Sententiae* de Porfírio afirma que o corpo etéreo corresponde à alma racional, o corpo solar à imaginação. Mas Sinésio, inspirado por Porfírio, afirma que a imaginação é o primeiro corpo da alma. Para nosso propósito, basta reter que a imaginação é definida como o corpo da alma.

5. Sinésio, *Tratado dos sonhos*, 5, texto grego; italiano, Sinesio di Cirene, *I sogni*, introd., trad., coment. D. Susanetti, Bari, 1992, p. 53.

6. A. Sheppard, The Mirror of Imagination. The Influence of *Timaeus* 70 e ff., *Ancient Approaches to Plato's 'Timaeus'*, Bulletin of Institute of the Classical Studies, University of London, Supplement 78 (2003), p. 203-212, mostra que essa imagem funda-se sobre uma passagem de *Timeu* 71 e.

7. A propósito de Proclo, cf. A. Charles, L'imagination miroir de l'âme selon Proclus, in *Le néoplatonisme*, Colóquio internacional do CNRS, 1969, Paris, CNRS, 1971, p. 241-251.

um invólucro etéreo, invólucros que a preparam progressivamente para a união com esse revestimento de argila, e assim, morrendo tantas mortes quantas esferas atravessa, ela chega a esse estado sobre a terra ao qual chamamos vida[8].

Por um desvio inesperado, reencontramos aqui o antigo sentido do *kryptesthai* (ocultar-se) do aforismo de Heráclito: ser involucrado, estar recoberto, é morrer[9]. O véu da Natureza torna-se véu da morte.

Olimpiodoro (século VI d.C.) escreve:

> Na ordem do conhecimento, a primeira túnica da alma é a imaginação. Por isso Ulisses precisou da planta *molu*, portanto de Hermes, e por uma razão correta, para escapar a Calipso, que era a imaginação, e, como uma nuvem, representava um obstáculo para o Sol que era a razão. Porque a imaginação é um véu (*kalumma*); é por isso que alguém disse: "os longos véus da imaginação"[10].

Calipso — etimologicamente "aquela que oculta, aquela que põe véus" —, figura da morte, torna-se assim a figura da imaginação e portanto, finalmente, com os neoplatônicos, figura da Natureza. Ela é a imaginação, porque a imaginação é um invólucro ou um véu.

Esse texto — observemos de passagem — nos dá um exemplo de exegese alegórica aplicada à física: Ulisses, prisioneiro de Calipso, é a alma envolta no corpo sutil da imaginação. Ela precisa de Hermes, simbolizado pela planta *molu*, ou seja, precisa da razão para libertar-se[11].

Na exposição que consagra à Natureza que ama encobrir-se, Porfírio situa-se a si mesmo no nível da alma tombada. A alma humana, caída a

8. Macróbio, *Commentaire au Songe de Scipion*, I, 11, 11-12, p. 65 Armisen-Marchetti. Macróbio de fato menciona a opinião comum dos neoplatônicos e portanto de Porfírio; cf. Porfírio, *Sententiae*, § 29.

9. Cf. acima, capítulo 1, p. 28-30.

10. O texto grego se encontra em L. G. Westerink, *The Greek Commentaries on Plato's Phaedo*, Olympiodoros, Amsterdam, 1976, v. 1, 6, 2, p. 96. Westerink pensa que a fórmula "L'imagination aux longs voiles" poderia vir de um cínico (Crato o Cínico) ou de Tímon de Flionte. De qualquer modo, ele assinala uma possível reaproximação com Porfírio, *Sententiae*, § 40, p. 48, 7 Lamberz, onde imaginação e véu (*kalumma*) são postos juntos. Sobre a ligação entre mito e imaginação humana, cf. Olimpiodoro, *In Gorgiam*, Leipzig, 1970, p. 237, 14 e p. 239, 19 Westerink.

11. Cf. acima, capítulo 2, p. 38. De fato, na Odisséia, V, 43 ss., Hermes ou a razão vem em socorro de Ulisses, prisioneiro de Calipso, mas nessa ocasião ele não usa para isso a planta *molu*, que serve para frustrar os sortilégios de Circe.

esse nível, não pode conhecer direta e intuitivamente nem a Divindade suprema, que ela só pode alcançar por negações ou comparações, exatamente imaginativas, nem a Natureza, porque a alma não pode apreender essa realidade incorpórea sem fazer o rodeio do mito:

> A Natureza subtraiu aos grosseiros sentidos dos homens o conhecimento do seu ser, ocultando-se sob as vestimentas e os invólucros das coisas; do mesmo modo, quis que os sábios só discorram sobre os mistérios sob o véu das narrativas míticas[12].

Como foi bem demonstrado por Robert Klein, essa doutrina da imaginação como corpo da alma terá uma grande influência no início da Renascença, por meio do *Tratado dos sonhos* de Sinésio, especialmente em Marsílio Ficino e Giordano Bruno[13].

3. O pudor da Natureza

A exegese dos mitos deve por isso ficar reservada a uma elite, como os mistérios. Porfírio conta, a propósito, o que aconteceu ao filósofo Numênio, que tinha desvelado, ao interpretá-los racionalmente, os mistérios de Elêusis[14]. Ele viu em sonho as deusas de Elêusis, Deméter e Core, em latim Ceres e Prosérpina, se prostituírem como cortesãs junto à porta aberta de um lugar devasso. Perguntando-lhes em sonho sobre a razão dessa vergonha, ouviu-as responder que por causa dele tinham sido arrancadas com violência ao santuário de seu pudor e entregues indistintamente a todos os passantes. Essa história significa certamente que aos olhos dos filósofos os mistérios de Elêusis continham um ensinamento secreto sobre a Natureza[15]. Assim, somente os sábios podem conhecer as forças incorpóreas que operam na Natureza e também talvez saber como dominá-las. Mas devem deixar que os profanos se contentem com a letra dos mitos. Os profanos acreditam que as estátuas são deuses visíveis, o sábio sabe que elas simbolizam as potências divinas invisíveis.

12. Macróbio, *Commentaire au Songe de Scipion*, I, 2, 17, p. 8 Armisen-Marchetti.

13. L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno, in R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 65-88.

14. Macróbio, *Commentaire au Songe de Scipion*, I, 2, 18-19, p. 9 Armisen-Marchetti.

15. Jâmblico, *Vie de Pythagore*, 17, § 75, introd., trad. e notas L. Brisson, A.-Ph. Segonds, Paris, 1996, p. 43, também menciona a interdição de divulgar os mistérios das divindades de Elêusis.

Em suas glosas sobre o comentário de Macróbio a respeito do *Sonho de Cipião*, Guilherme de Conches, filósofo cristão do século XII, pensa que a exegese de Numênio era puramente física: Ceres e Prosérpina, as divindades de Elêusis, seriam a terra e a lua, e não deusas[16]. De fato, Porfírio não nos diz qual tinha sido a interpretação de Numênio. Mas podemos supor que ele considerava as divindades de Elêusis potências incorpóreas, e não realidades materiais.

Mais interessante é a utilização da história de Numênio feita por um autor anônimo da Idade Média, ao fim do século XII ou início do século XIII, porque ela nos envia ao tema heraclitiano da Natureza que ama se ocultar[17]. Ele nos conta o sonho de um poeta que, diz, ousou penetrar no quarto secreto da Natureza e o revelar ao público. Ele andava por uma floresta, aterrorizado pelos uivos de animais selvagens, quando percebeu uma casa isolada na qual entreviu a silhueta de uma jovem nua, a quem pediu asilo. Mas a jovem lhe respondeu: "Afasta-te de mim e deixa de agredir meu pudor. Por que me tratastes como prostituta?" Então o poeta acordou, e aprendeu assim que nem tudo deve ser exposto a todos, e que aquilo que a Natureza nos manda ocultar deve ser revelado apenas a um pequeno número e a pessoas de bem. Esse poema mostra bem o sucesso de que ainda desfrutava na Idade Média a teoria de Porfírio-Macróbio sobre a involucração da Natureza nas formas que a ocultam. Só podemos falar da natureza velando-a, quer dizer, sob uma forma mítica, e o sábio não revelará aos profanos o sentido do mito, não arrancará à Natureza sua roupa e suas formas. Os profanos verão apenas as formas corpóreas e sensíveis dos seres, mas o sábio, de seu lado, saberá, interpretando os mitos, que essas formas são o invólucro e a manifestação de potências divinas e incorpóreas, potências que ele verá em sua nudez, isto é, em seu estado incorpóreo.

O sonho de Numênio e o do poeta anônimo nos deixam entrever, portanto, uma dimensão, digamos, psicológica da tradição que estudamos: a idéia de uma Natureza que se oculta evoca a imagem de uma figura feminina que poderíamos desvelar. Isso irá aparecer ainda mais claramente quando começarmos a estudar a metáfora do véu de Ísis[18].

16. O texto de Guilherme de Conches pode ser encontrado em P. Dronke, *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leyde-Cologne, 1974, p. 75.

17. F. J. E. Raby, Nuda Natura and Twelfth Century Cosmology, *Speculum*, 43 (1968), p. 72-77.

18. Cf. adiante, capítulos 19 e 22, p. 259-265 e 309-318.

4. O NU E O VESTUÁRIO

É bem famoso o quadro intitulado *Almoço na relva* (1863), de Édouard Manet. A cena se passa à beira de um regato. Dois homens, cuja roupa mostra serem pintores, conversam ao lado de uma mulher nua, enquanto uma outra ainda está na água.

A presença dessa mulher despida dá um toque de sensualidade ao quadro. Nossa sensibilidade moderna considera que a nudez corresponde a uma exaltação do corpo, da presença carnal. Se mostrássemos a um de nossos contemporâneos, não prevenido, o quadro de Ticiano (Ilustr. 2) a que se deu o título *Amor sagrado, amor profano* (1515), pedindo-lhe que dissesse o que representam respectivamente a mulher nua e a mulher ricamente vestida, ele certamente diria que a mulher ricamente vestida representa o amor sagrado. Erwin Panofsky[19] e Edgar Wind[20] demonstraram brilhantemente o contrário: para os pintores da Renascença, que graças a Marsílio Ficino conheciam as doutrinas neoplatônicas, a roupagem simboliza o corpo, e a nudez a potência incorpórea que é separada do corpo, logo de sua roupa. Na Vênus que sai nua do mar no meio do quadro *Nascimento de Vênus* de Botticelli podemos reconhecer, graças à distinção feita por Platão e Plotino, a Afrodite Celeste, destacada do corpo, e na Vênus vestida que se vê ao centro do quadro *Primavera*, do mesmo pintor, a Afrodite Vulgar, que corresponde finalmente à Natureza envolta em formas sensíveis[21]. Há uma certa analogia de objeto entre o *Almoço na relva* de Manet e o *Concerto campestre* de Ticiano (outrora atribuído a Giorgione) onde igualmente se vêem duas mulheres nuas, pois o artista quer assinalar o fato de que elas são potências incorpóreas e divinas superiores aos homens que as rodeiam.

No século XV representava-se a Natureza como uma mulher nua, ao mesmo tempo para simbolizar sua simplicidade e seu caráter transcendente, mas também, talvez, para sugerir que a Natureza se revela para quem a contempla[22].

19. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, p. 223-233.

20. E. Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, 1992, p. 157-166.

21. E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, 1976, p. 194-195.

22. Cf. W. Kemp, *Natura*. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie, Diss. Tübingen, 1973, p. 19.

5. Processo natural e processo imaginativo

Ligando intimamente a imaginação às potências psíquicas inferiores, e portanto à Natureza, Porfírio foi levado a pensar que o processo psicológico da imaginação é o modelo que permite pensar o processo da produção do mundo sensível por seu criador, o Demiurgo. Porfírio o afirma explicitamente quando tenta demonstrar que o Demiurgo cria o mundo pelo simples fato de existir. Com efeito, a imaginação produz o visível pela simples visão interior, sem instrumento nem trabalho mecânico. É por isso, diz Porfírio, que não há lugar para espanto quando algo que é incorpóreo, e não espacial, é causa da existência desse universo visível, porque, nos homens, a imaginação produz imediatamente, por ela mesma, efeitos nos corpos:

> Um homem imaginou algum objeto indecente? Ele é tomado de vergonha e enrubesce. Concebeu a idéia de um perigo? Ei-lo cheio de terror, e empalidece. Essas emoções se produzem no corpo, mas sua causa é a visão interior que não tem aríetes nem alavancas, mas agiu por sua simples presença[23].

Poder-se-ia dizer que, em certo sentido, Porfírio aqui opõe um modo de ação de tipo mágico — a "simples presença" — a um modo de ação de tipo mecânico — os "aríetes e alavancas". Plotino já havia estabelecido a mesma oposição para definir o modo de ação da natureza:

> É preciso afastar toda idéia de utilização de alavancas quando se trata do modo de produção da natureza. Que aríetes e que alavancas seriam capazes de produzir a variedade das cores e a diversidade das formas?[24]

Porfírio também tomava como exemplo a atividade dessas potências interiores à Natureza que são os demônios. Estes reproduzem as formas do que imaginam sobre o invólucro do ar vaporoso que lhes é unido ou que está à sua disposição[25], e podem assim produzir alucinações.

Essas idéias sobre o papel da imaginação tiveram eco considerável na Renascença e na época romântica, sob a influência da tradição da "magia

23. Citado em Proclo, *Commentaire sur le Timée*, ed. E. Diehl, t. I, p. 395, 10, trad. A.-J. Festugière, Proclus, *Commentaire sur le Timée*, t. II, p. 265.
24. Plotino, *Enéadas*, III, 8 [30], 2, 3-6.
25. Porfírio, *Sur l'animation de l'embryon*, p. 42, 6 ss. Kalbfleisch, trad. A.-J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, t. II, p. 277.

natural"[26]. Para dizê-lo em poucas palavras, em toda essa tradição, quer se trate de Montaigne, de Paracelso, de Giordano Bruno, de Boheme ou dos românticos alemães, Novalis ou Baader[27], a imaginação tem uma espécie de poder mágico, que exerce pela simples presença da imagem e que se opõe às leis mecânicas[28]: as imagens que ela produz têm uma quase-existência e tendem à existência, quer sejam produzidas pela imaginação humana ou pela imaginação do criador. Imaginar já é, de algum modo, realizar.

Em toda essa tradição, da Idade Média à época romântica, se admitirá que existe, no pensamento e na imaginação, uma força invisível capaz de produzir efeitos visíveis. Como dirá no século XIII Roger Bacon, na esteira de Avicena: "A Natureza obedece aos pensamentos da alma"[29].

Citarei apenas um exemplo — mas há muitos outros[30] — da sobrevivência dessas representações na época romântica, o de Goethe em seu romance *As afinidades eletivas*, quando conta o duplo adultério: nos braços de sua mulher Charlotte, Eduardo pensa em Odila; nos braços de Eduardo, seu marido, Charlotte pensa no capitão; e a criança que nasce dessa união se parece com os dois ausentes[31].

Em Porfírio, a imaginação, como corpo da alma, tanto quanto o conhecimento mítico que dela resulta e também as práticas teúrgicas, prescritas pelos *Oráculos caldeus* e destinadas a livrar esse corpo astral dos invólucros cada vez mais impuros que lhe foram acrescentados, eram a manifestação do rebaixamento e da inferioridade da alma. Para os neoplatônicos, a natureza, ligada estreitamente à imaginação, é o teatro de uma vasta fantasmagoria que seduz e fascina as almas. É a magia da natu-

26. On trouvera un intéressant panorama de cette tradition dans A. FAIVRE, L'imagination créatrice (fonction magique et fonction mythique de l'image), in *Revue d'Alleanagne*, 13 (1981), p. 355-390.
27. Cf. Montaigne, De la force de l'imagination, in *Essais*, liv. I, cap. XXI; sobre Paracelso, cf. A. Koyré, *Mystiques, spirituels et alchimistes du XVIe siècle allemand*, Paris, 1955, p. 58; sobre G. Bruno, cf. R. Klein, L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno, p. 74ss.; sobre J. Boheme, cf. A. Koyré, *La philosophie de Jacob Boheme*, Paris, 1929 [2. ed. 1978], p. 263; sobre Novalis e Baader, cf. A. Faivre, L'imagination créatrice, p. 375-382.
28. Novalis, *Le brouillon général*, Paris, 2000, p. 2000, § 826, p. 215: "L'imagination est une force [...] extramécanique."
29. R. Bacon, *Opus tertium*, ed. Brewer, London, 1859, p. 95-96.
30. Cf. A. Faivre, L'imagination créatrice.
31. Goethe, *Les affinités électives*, in Goethe, *Romans*, Paris, Bibliotèque de la Pléiade, 1954, I, 11, e II, 11, p. 219 e 337.

reza, o sortilégio da variedade das formas e do amor que essas formas provocam[32]. Nos tempos modernos, em compensação, a imaginação perde pouco a pouco sua posição de inferioridade, para tornar-se finalmente, sobretudo desde Boheme, uma potência criadora que tem sua origem no próprio Deus[33].

A estreita ligação que Porfírio estabeleceu entre Natureza, mito e imaginação abriu portanto ao pensamento ocidental um vasto campo de reflexões, que continuaremos a explorar no curso de nossa investigação.

32. Cf. abaixo, capítulo 10, p. 131-132.
33. Cf. A. Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, p. 214, 218, 481.

7

O GÊNIO DO PAGANISMO

1. A natureza, os deuses e os cultos tradicionais

Depois de haver contado a história de Numênio[1] vendo em sonho as divindades de Elêusis prostituídas, porque ele tinha interpretado filosoficamente os ritos de seus mistérios, Macróbio assim continua sua citação de Porfírio:

> Vemos o quanto as divindades sempre preferiram ser conhecidas e honradas segundo os mitos que os Antigos contavam tendo em vista o povo, atribuindo-lhes imagens e estátuas (embora sejam absolutamente estranhas a tais formas), idades (embora ignorem crescimento e diminuição) e roupagens e ornamentos divinos (embora não tenham corpos)[2].

Aqui aparece um elemento novo: os deuses que correspondem às diferentes potências da natureza fazem questão de ser conhecidos e honrados segundo o culto tradicional na cidade. Isso significa, de um lado, que os filósofos devem falar da natureza conservando os nomes dos deuses tradicionalmente ligados aos elementos e potências da natureza, e, por outro lado, que renunciar aos cultos tradicionais, como fazem os cristãos, é cercear a possibilidade de conhecer a Natureza. A religião tradicional é uma física em imagens, apresentada aos povos nos mitos e estátuas dos deuses,

1. Cf. acima, capítulo 6, p. 83.
2. Macróbio, *Commentaire au Songe de Scipion*, I, 2, 20, p. 9 Armisen-Marchetti.

uma física mítica revelada pelos deuses nas origens da humanidade e cujo sentido apenas os sábios conhecem pela interpretação alegórica.

À primeira vista, tal idéia pode parecer totalmente aberrante. Que relação pode haver entre os ritos religiosos do helenismo e o conhecimento da Natureza? Como se pode conceber que seja a mesma Natureza que se recobre ao mesmo tempo por formas vivas, estátuas dos deuses e ritos religiosos? Mas, melhor ponderando, como as diferentes religiões deram aos deuses formas humanas, animais ou vegetais, um filósofo antigo podia legitimamente perguntar-se se não seria a mesma potência incorpórea que se manifestava nas formas sensíveis da natureza ou nas estátuas dos deuses. Além disso, os naturalistas modernos insistiram no caráter ostentatório das formas vivas e na existência de ritos e de cerimoniais no reino animal. Um filósofo moderno poderia admitir que há uma relação entre certos comportamentos dos seres da natureza e os ritos religiosos. Poder-se-ia pensar, portanto, numa continuidade entre os ritos humanos e os ritos da natureza. O que se poderia acreditar convencional, artificial, arbitrário — o rito, o mito, a ficção, a arte, a poesia, a religião —, não podemos imaginar que esteja pré-inscrito nos processos da gênese das formas vivas naturais e de seu comportamento? A imaginação criadora humana prolongará assim o poder que tem a natureza de criar formas.

Voltemos a Porfírio. Ao citar o aforismo de Heráclito: "A Natureza ama ocultar-se", ele não queria somente mostrar que o discurso sobre a Natureza deve ser mítico, mas ao mesmo tempo justificar, contra o cristianismo que começava a tomar impulso, o politeísmo tradicional e toda a civilização antiga, com seus templos, suas estátuas, suas tragédias, seus poemas.

Se as forças incorpóreas e divinas que constituem a Natureza se ocultam sob formas visíveis, ocultam-se também nas cerimônias do culto tradicional e dos mistérios. Porfírio, aliás, parece ter ligado o caráter religioso das cerimônias religiosas à dissimulação própria aos demônios. A Natureza se oculta porque as almas divinas e demoníacas que a constituem precisam da corporeidade e por isso devem ser conhecidas primeiramente de modo mítico. Os demônios, também eles gostam de se ocultar, e o simbolismo das cerimônias religiosas corresponde a essa propriedade dos demônios:

> Os demônios que presidem a Natureza nos revelam seus dons, em sonho ou em vigília, por meio de certas aparências fictícias, fornecendo oráculos obscuros, significando uma coisa por outra, fazendo aparecer o que não tem forma, graças a similitudes dotadas de forma, e outras coisas, por meio de figuras que lhes correspondem, todos procedimentos de que estão cheias as cerimônias sagradas e os dramas místicos, nos lugares de iniciação, dramas que agem sobre a alma dos iniciados exatamente pelo fato de conterem o secreto e o incognoscível[3].

Em Jâmblico, os demônios aparecem como guardiões ciosos dos segredos da natureza, segredos que estão ocultos nos mistérios indizíveis, os de Ísis e de Abidos[4], por exemplo, porque nesses mistérios, diz ele, está contida primordialmente a organização do universo:

> O que conserva o universo (quero exprimir o fato de que as coisas inefáveis sempre se mantêm ocultas e a essência indizível dos deuses jamais participa do dizível), os demônios terrestres não podem suportar ouvir dizer que poderia transformar-se em outra coisa ou ser divulgado[5].

"O que conserva o universo" é pois que o segredo da natureza não pode ser desvelado. É por isso que, na magia, se podem exorcizar os demônios e fazê-los obedecer pronunciando ameaças, por exemplo revelar os mistérios de Ísis ou o segredo de Abidos[6].

2. Apologia do paganismo e tolerância: Temístio e Símaco

O aforismo de Heráclito é assim posto a serviço de uma apologia do paganismo. Apologia aliás ambígua: por um lado visa defender o culto dos deuses em sua forma ancestral, mas, por outro, vê nessa ocultação dos deuses sob as formas visíveis, nos mitos e nos ritos, um ardil da natureza, ávida por adular o sentido dos homens sob belas formas sensíveis e belas histórias míticas. Como a própria Natureza, o culto dos deuses faz parte sem dúvida da ordem universal, mas aos olhos dos filósofos situa-se num nível inferior. O filósofo, não obstante se submetendo aos usos da cidade, prefere ser o

3. Em Proclo, *Commentaire sur la République*, t. I, p. 107, 8 Kroll; t. iii, p. 50 Festugière. Trata-se bem de Porfírio, como mostra Festugière, p. 49, n. 3.

4. Sobre o segredo de Abidos, cf. o comentário de É. des Places (ver a nota seguinte), p. 186, n. 2. Segundo antigas tradições egípcias, em Abidos, cidade do Alto-Egito, foi enterrado o corpo de Osíris.

5. Jâmblico, *Les mystères d'Egypte*, VI, 7, ed. e trad. É. des Places modificada, Paris, 1966, CUF, p. 248, 11 ss. (numeração à margem do texto).

6. Cf. F. W. Cremer, *Die Chaldäischen Orakel und Jamblich De mysteriis*, p. 13, n. 49, que pensa que essas representações são influenciadas pelos *Oráculos caldeus*.

sacerdote do Deus supremo, aquele ao qual não se erigem estátuas e do qual não se contam mitos[7].

Meio século após Porfírio, o filósofo platônico e pagão Temístio cita o aforismo de Heráclito para fazer, também ele, a apologia do paganismo. Coisa notável, ele o faz num discurso pronunciado em Constantinopla em 1° de janeiro de 364, no consulado de um imperador, Joviano, que é cristão[8]. Ele aproveita essa oportunidade para fazer uma súplica em favor da tolerância religiosa. Louva habilmente o imperador por respeitar a lei de Deus que confere à alma de cada um o privilégio de escolher seu caminho na piedade[9]. Há um só objetivo, diz, mas são diferentes os caminhos para alcançá-lo. Homero não disse: cada um sacrificava a um Deus diferente?[10] E prossegue:

> A *Natureza*, segundo Heráclito, *ama ocultar-se*, e, antes da Natureza, o demiurgo, criador da Natureza, que acima de tudo veneramos e admiramos, porque o conhecimento que podemos ter dele não é fácil, nem evidente, nem posto diante de nós: não o podemos alcançar sem esforço ou com uma só das mãos[11].

Temístio critica aqui duas autoridades antigas: Heráclito e Platão. Este, com efeito, havia dito que descobrir o autor e pai do universo é uma grande façanha, e tendo-o descoberto é impossível divulgá-lo a todos[12]. Não apenas a Natureza e os deuses inferiores, mas o próprio Demiurgo, que a produziu, também se oculta. Por isso não é possível ter certeza em matéria de religião. Todas as tentativas humanas para honrar a divindade têm igual valor. Esse tema apologético seria utilizado alguns anos depois, em 384, no Ocidente latino, quando o prefeito pagão Símaco protestou contra a decisão do imperador de retirar da sala do Senado romano o altar da Vitória:

7. Porfírio, *De l'abstinence des animaux*, II, 49, trad. J. Bouffartigue e M. Patillon, Paris, 1979, CUF, p. 114.

8. Encontra-se uma tradução da maior parte do discurso em G. Dragon, L'Empire romain d'Occident au IVe. siècle et les traditions politiques de l'hellénisme. Le témoignage de Thémistios, in *Travaux et Mémoires*, Centre de recherches d'histoire et civilisation bysantines, t. 3, Paris, 1968, p. 168-172 (p. 170).

9. Temístio, *A Joviano, por ocasião de seu consulado*, 69 b 3, ed. Dindorf, 1832 (reed. Hildesheim, 1961), p. 82, 10. Ver, igualmente, *Discurso sobre as religiões*, ibid., 159 b, p. 194.

10. Homero, *Ilíada*, II, 400.

11. Expressão proverbial, conforme Platão, *O sofista*, 226 a, que cita o provérbio: "D'une main, point ne le prendras", que significa: é preciso empregar nisso todas as suas forças.

12. Platão, *Timeu*, 28 c.

> Contemplamos os mesmos astros, o Céu nos é comum, o mesmo mundo nos envolve. O que importa o caminho de sabedoria no qual cada um procura a verdade? A um mistério tão grande não se chega por um único caminho[13].

Esse texto admirável, que valeria a pena escrever em letras de ouro nas igrejas e nas sinagogas, nas mesquitas e nos templos, neste início de terceiro milênio que se abre sob sombrios auspícios de querelas religiosas, possivelmente também é inspirado pela lembrança do aforismo de Heráclito.

A divindade transcendente quer precisamente essa variedade de formas religiosas, de vias de sabedoria. Para Temístio, como para Plotino[14], é a multiplicidade dos deuses particulares que deixa entrever a transcendência do Deus supremo.

Há pois uma certa diferença entre a apologética de Temístio e a de Porfírio. Para este, a Natureza e suas divindades inferiores querem ser honradas nas formas tradicionais dos mitos e das cerimônias da religião grega e romana que escolheram e prescreveram aos sábios de outrora. Segundo Temístio, ao contrário, as divindades superiores e inferiores não preferem uma via à outra. Elas admitem ser honradas por vias diferentes.

3. A "telÉstica". O imperador Juliano

Dois anos antes, em 362, o próprio imperador Juliano tinha citado o aforismo de Heráclito, com sentido bem diverso:

> Porque *a Natureza ama ocultar-se*, e não suporta que o segredo da essência dos deuses seja lançado em termos nus a ouvidos impuros[15].

Vê-se aqui, claramente, que o aforismo de Heráclito é posto a serviço da apologética pagã. O fim da frase que acabamos de citar esclarece bem o sentido que, para o imperador Juliano, toma a fórmula "A Natureza ama ocultar-se." Ela significa, para Juliano, que é preciso falar dos deuses de um modo enigmático, mítico e simbólico, de tal modo que não se expresse "em termos nus" aquilo que realmente são os deuses, sua essência. Esses termos

13. Pode-se ler o texto latino em Prudêncio, *Psychomachie, Contre Symmaque*, trad. Lavarenne, Paris, 1963, p. 110 (*Relatio Symmachi*, § 10).

14. Plotino, *Enéadas*, II, 9 [33], 9, 35.

15. Juliano, *Contre Héracleios*, 11, 216 b-d, p. 59 Rochefort.

nus não podem ser lançados a ouvidos impuros: somente aquele que foi purificado tem o direito de descobrir, pela exegese alegórica, a significação profunda dos mitos e dos ritos. Reencontramos aqui a lição do sonho de Numênio contado por Porfírio.

Como Porfírio, Juliano se pergunta a que ramo da filosofia convém a narração dos mitos. Mas, diferentemente de Porfírio, afirma claramente que nem a física, nem a lógica, nem as matemáticas, partes de certo modo "científicas" da filosofia, admitem o uso de mitos. Só a moral e a parte teléstica e misteriosa da teologia admitem narrações fabulosas, cada uma a seu modo[16].

O que quer dizer Juliano quando fala da parte teléstica e misteriosa da teologia? Os dois adjetivos provavelmente são sinônimos, porque, um pouco mais adiante em seu discurso, invocando o patrocínio de Jâmblico, Juliano liga a "teléstica" a Orfeu, "que instituiu as iniciações mais sagradas", isto é, os mistérios de Elêusis[17]. Nesses mistérios havia *legomena*, revelações, e *dromena*, ritos, cerimônias e encenações. A bem dizer, a palavra "teléstica" tem uma significação imprecisa, visto que, em seu discurso *Sobre o Deus-Sol*, Juliano emprega essa palavra a propósito de uma teoria sobre o lugar do sol no cosmos, teoria que ele atribui aos *Oráculos caldeus*, acrescentando: "Os que afirmam essas teorias dizem que as receberam dos deuses ou de demônios"[18], logo por revelação divina. A palavra também pode designar os ritos ou cerimônias[19], ou os da religião tradicional — isso aparece claramente em Hiérocles de Alexandria, que sofreu a influência de Jâmblico e considera que a teléstica compreende o conjunto dos ritos relativos às divindades locais[20] — ou os dos mistérios ou poemas órficos ou ainda dos *Oráculos caldeus*. Mas ao se ler a seqüência do texto de Juliano vê-se que ele fala da "natureza indizível e desconhecida dos 'caracteres'"[21], isto é, de sinais e símbolos mágicos que, por causa de sua afinidade com os deuses,

16. Cf. também Proclo, *Commentaire sur la République*, t. I, p. 81, 12 Kroll; t. I, p. 97-98 Festugière; e t. I, p. 84, 26 Kroll; t. I, p. 101 Festugière.

17. Juliano, *Contre Héracleios*, 12, 217 c, p. 60 Rochefort.

18. Id., *Discours sur Hélios-Roi*, 28, 148 a-b, p. 124 Lacombrade.

19. Em Platão, *Fedro*, 265 b, o delírio teléstico é relacionado a Dioniso.

20. Cf. I. Hadot, Die Stellung des neuplatonikers Simplikios zum Verhältnis der Philosophie zu Religion und Theurgie, in *Metaphysik und Religion*, Akten des internationalen Kongresses vom 13-17 März 2001 in Würzburg, ed. Th. Kobusch, M. Erler, München/Leipzig, 2002, p. 325, citando Hiérocles, *Commentaire des Vers d'Or*, XXVI, 26, p. 118, 10 Köhler. Na tradução de Mário Meunier (Hiérocles, *Commentaire sur les Vers d'Or pythagoriciens*, Paris, 1979, p. 330), "teléstico" é substituído por "iniciático".

21. Cf. H. Lewy, *Chaldaean Oracles and Theurgy*, Paris, 1978, p. 252-254.

"cuidam das almas e dos corpos e suscitam a vinda dos deuses"[22], portanto a aparição dos deuses. Isso significa que a teléstica, como indicado por Pierre Boyancé[23], está em relação estreita com a utilização de sinais e símbolos: desenhos, letras, fórmulas colocados no exterior ou no interior das estátuas dos deuses e que asseguravam a presença dos deuses nas estátuas[24]. É por isso que, em Proclo, a teléstica é ligada estreitamente à arte de animar as estátuas[25].

Essas representações eram tradicionais no platonismo. Considerava-se que os mistérios de Elêusis, e, de um modo mais geral, as cerimônias do culto e a forma das estátuas, assim como os ornamentos e símbolos que se encontravam sobre elas, tinham sido escolhidos pelos sábios, na Antiguidade mais distante, em relação com o cosmos[26]. Essa idéia platônica se apresenta sob uma primeira forma com Varrão, que afirma que os sábios antigos escolheram a forma das estátuas dos deuses e seus atributos de tal modo que, quando os contemplamos com os olhos do corpo, podemos ver a Alma do mundo e suas partes, que são os deuses verdadeiros. Depois, numa fase ulterior, encontra-se, por exemplo em Plotino, a idéia de que os sábios de outrora, desejando fruir da presença dos deuses, viram, contemplando a natureza do Todo, que a Alma podia estar presente em tudo, e que a todas as coisas era fácil recebê-la, com a condição de afeiçoar qualquer objeto que, pela simpatia, seja capaz de receber uma parte dela. Também aqui os deuses particulares aparecem como emanações da Alma do Todo, e as estátuas dos deuses asseguram a presença dos deuses na mesma medida em que alguma coisa, nessas estátuas, está em simpatia com a Alma do Todo[27]. No texto de Porfírio, onde se evoca a ocultação da Natureza segundo Heráclito, os deuses e a Alma do mundo também estão estreitamente ligados, e a religião tradicional é uma física em imagens.

Essas práticas, esses ritos ancestrais destinam-se, aos olhos dos neoplatônicos, a purificar o veículo da alma, isto é, seus diferentes invólu-

22. Juliano, *Contre Héracleios*, 11, 216 c, p. 61 Rochefort; cf. Hérmias, *Commentaire sur le Phèdre*, p. 87, 6 Couvreur.

23. P. Boyancé, Théurgie et télestique néoplatoniciennes, *Revue de l'histoire des religions*, 147 (1955), p. 189-209.

24. Cf. Proclo, *Commentaire sur le Timée*, t. I, p. 273, 10 Diehl. t. II, p. 117 Festugière. A propósito, ver I. Hadot, Die Stellung des neuplatonikers Simplikios, p. 327.

25. Cf. van Liefferinge, *La théurgie*. Des Oracles chaldaïques à Proclus, Liège, 1999, p. 268.

26. P. Boyancé, Théurgie et télestique néoplatoniciennes, pensa que se trata da tradição órfica.

27. Varrão, em Agostinho, *A cidade de Deus*, VII, 5; Plotino, *Enéadas*, IV, 3 [27], 11.

cros ou corpos, para permitir a reascensão da alma aos deuses e a Deus[28]. Juliano evita definir claramente essa "teologia teléstica e mística", mas podemos supor que a entende como uma busca ao mesmo tempo da alma e do corpo: a primeira consistiria numa exegese edificante dos mitos; a segunda, na prática dos ritos tradicionais e também teúrgicos. Dessa forma ficariam asseguradas, por um lado, a purificação do corpo astral da alma e, por outro, a ascensão da alma em direção ao princípio supremo. Com efeito, pode-se pensar que Juliano alude a esse último ponto, porque escreve que o que há de paradoxal e de monstruoso nos mitos

> não nos deixa trégua, até que sob a direção dos deuses a luz apareça para iniciar ou, sobretudo, para aperfeiçoar nosso intelecto e, também, o que há em nós de superior ao intelecto: essa pequena parcela do Uno-Bem, parcela que possui o todo de um modo indivisível, esse pleroma da alma que, graças à presença superior, separada de toda matéria e transcendente, do Uno-Bem, se reúne n'Este[29].

Parece que Juliano pensa aqui numa iluminação divina que conduziria a uma união mística com o princípio supremo.

Portanto, segundo os neoplatônicos tardios, a teologia teléstica comporta, primeiro, um discurso mítico e ritos religiosos, discurso e ritos que são acessíveis aos profanos e põem-nos em relação, de um modo inexplicável, com a presença divina, ao menos com as divindades inferiores[30]. Mas, para o filósofo, a prática dessas fórmulas e dessas ações, esclarecida pela exegese, permite alcançar as divindades superiores.

Porfírio, de seu lado, pensava que somente a filosofia, ou seja, o esforço espiritual, permitia, sem mito e sem rito, alcançar a união com o divino transcendente. Juliano, na seqüência de Jâmblico, cuja doutrina aceita explicitamente, considera que a alma humana acha-se demasiadamente afundada na matéria para que possa alcançar esse fim supremo por suas próprias forças. Por isso precisa da ajuda divina, isto é, da revelação dos mitos, acompanhada dos ritos e sacrifícios prescritos pelos deuses. Há portanto em Jâmblico e seus discípulos, como Juliano e, mais tarde, Proclo, uma promoção do mito. Ele não é mais relegado, como em Porfírio, à parte

28. Ver a propósito os textos de Hiérocles (*Commentaires sur les Vers d'Or*, XXVI, 7, 21 e 24, p. 113-117 Köhler), traduzidos e comentados por I. Hadot, em SIMPLICIUS, *Commentaire sur le Manuel d'Épictète*, Paris, 2001, introdução, p. CLII-CVVI.

29. JULIANO, *Contre Héracleios*, 12, 217 d, p. 61 Rochefort.

30. PROCLO, *Commentaire sur la République*, t. II, p. 108, 18 Kroll; t. III, p. 51 Festugière.

inferior da teologia, mas também pode ser encontrado em sua parte superior, tendo em vista alcançar os ápices da iniciação[31].

Os neoplatônicos quiseram proteger a religião tradicional contra a invasão da religião cristã, porque acreditavam sinceramente que o culto dos deuses ligava-se à ação da Alma do mundo, conservadora do universo. Chegaram assim a fazer do aforismo de Heráclito o *slogan* da reação pagã. Nietzsche disse que o cristianismo era um platonismo para uso do povo[32]. Para os neoplatônicos, mitos e ritos pagãos eram um platonismo para uso do povo, e mais precisamente ainda uma física oculta.

31. Ibid., t. I, p. 82 Kroll; t. I, p. 98, Festugière.

32. NIETZSHCE, *Par-delà bien et mal*, Pref., NRF, t. VII, p. 18.

8

OS "DEUSES DA GRÉCIA"

1. Mitos pagãos num mundo cristão. A Idade Média

Pode-se dizer que os neoplatônicos asseguraram para sempre a sobrevivência do paganismo no mundo cristão, não como religião, mas como linguagem poética e sagrada que permite falar da natureza. Poder-se-á talvez dizer que ela não passa de uma linguagem e que, no fundo, os deuses não passam de metáforas. Mas uma metáfora jamais é inocente. Ela veicula todo um conjunto de imagens, de sentimentos, de disposições interiores que influenciam inconscientemente a consciência.

Como quer que seja, graças à grande difusão do comentário de Macróbio sobre O *sonho de Cipião*, de que falamos nos capítulos precedentes[1] e que contém a tradução de uma passagem do comentário de Porfírio sobre a *República* de Platão, o tema porfiriano da ligação entre natureza, mito e, finalmente, poesia impôs-se ao pensamento ocidental. É inteiramente espantoso que, durante séculos de cristianismo, a mitologia pagã tenha, em grande parte, fornecido objetos e temas à pintura, à escultura, ao teatro, à poesia, à ópera e mesmo à filosofia. Não reescreverei aqui a notável obra de Jean Seznec, *A sobrevivência dos deuses antigos*[2]. Contentar-

1. Cf. acima, capítulos 4-6, p. 59-88.

2. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme e dans l'art de la Renaissance, London, 1940 (nova ed., Paris, 1980). Ver as críticas de E. Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, Paris, 1969, p. 56-73.

me-ei apenas em sublinhar a influência da passagem "porfiriana" do comentário de Macróbio. Esse texto teve grande êxito na Idade Média, especialmente no que se chamou de Renascença do século XII, que se manifesta notadamente nos platônicos da escola de Chartres. Esses filósofos voltam à explicação escolar dos autores antigos: interpretam o *Timeu* de Platão, o comentário de Macróbio sobre *O sonho de Cipião*, ou ainda a *Consolação da filosofia*, de Boécio. Em seqüência a Macróbio, admitem que para falar da natureza é preciso utilizar os mitos, quer dizer, na verdade os mitos tradicionais do paganismo. Muitas vezes designam esses mitos pelo termo *integumenta* (roupagens) ou *involucra* (envoltório, véus)[3]. A recordação de Macróbio aparece, por exemplo, nesta passagem de um comentário sobre Marciano Capella escrita ao meio do século XII por Bernardo Silvestre:

> Como testemunha Macróbio, o envoltório mítico (*integumentum*) não é sempre admitido na exposição filosófica. Ele tem lugar somente quando se trata da alma ou das potências que estão no ar ou no éter[4].

Por isso os mitos pagãos servirão para descrever os fenômenos físicos. É assim que, em seqüência a Platão[5], Guilherme de Conches, filósofo da escola de Chartres, considera que a história de Faetonte — esse filho do sol que, por não saber dirigir o carro do pai, incendiou tudo que havia sobre a terra e em seguida pereceu ferido por um raio paterno — significa fenômenos astrológicos e meteorológicos: o excesso de calor, que tudo destrói sobre a terra, termina por se esgotar e restabelecer um clima temperado[6]. A propósito de Guilherme de Conches pode-se também evocar sua interpretação do mito de Sêmele[7]. Esta pediu a Júpiter que aparecesse em todo o brilho de sua majestade. Júpiter então se apresenta com o raio e Sêmele morre nas chamas, salvando-se o infante Baco (deus do vinho), que trazia dentro de si. Isso significa que, no verão, raios e trovões caem sobre a terra

3. M.-D. Chenu, La notion d'*involucrum*: le mythe selon les théologiens médiévaux, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 22 (1955), p. 75-79. Ver também P. Dronke, *Fabula*, p. 56, n. 2.
4. B. Silvestre, *Commentaire sur Martianus Capella*, publ. por É. Jeauneau em *Lectio Philosophorum*. Recherches sur l'école de Chartres, Amsterdam, 1973, p. 40. Ver também, da mesma obra de É. Jeauneau, o capítulo "L'usage de la notion d'*integumentum* à travers les gloses de Guillaume de Conches", p. 127-192. Cf. Abelardo, *Introductio in Theologiam*, I, 19, PL 178, col. 1021-1023.
5. Platão, *Timeu*, 22 c.
6. É. Jeauneau, L'usage de la notion d'*integumentum*, p. 155.
7. Ibid., p. 152.

através do ar e ressecam tudo, mas não impedem a videira de nascer e de produzir o vinho. É evidente que tal exegese dificilmente pode fazer avançar muito o conhecimento da natureza. Mas duas constatações se impõem: por um lado, a mitologia pagã continua a ser evocada nos escritos cristãos, e, por outro, ela é interpretada de um modo físico, como um ensinamento com relação à natureza.

Bernardo Silvestre, aliás, reserva a palavra *integumentum* para designar o mito destinado, como no *Timeu* de Platão, a explicar um fenômeno natural (ele faz aparecer um sentido verdadeiro oculto sob um relato fabuloso), em oposição à *allegoria*, que serve à explicação dos textos bíblicos (ela faz aparecer um sentido novo num relato histórico verídico). Essa distinção será reencontrada em Dante[8]. Ela corresponde a uma oposição entre os dois livros escritos por Deus: a Bíblia e a Natureza, que só se consegue decifrar, uma como a outra, quando se utiliza uma exegese alegórica, que, no caso da Bíblia, se reporta aos textos sagrados, e, no caso da Natureza, aos mitos[9]. Essa natureza, devemos recordar, é concebida na Idade Média como uma potência subordinada a Deus, mas gozando de uma certa autonomia.

É interessante constatar que Guilherme de Conches compreendeu bem a teoria da dupla verdade implicada na concepção porfiriana do mito:

> Só os sábios devem conhecer os segredos de deus, graças à exegese dos mitos. Quanto aos profanos e aos insensatos, devem ignorá-los, porque se o profano (*rusticus*) soubesse que Ceres não é outra coisa senão a potência natural da terra de avançar em colheitas e multiplicá-las, e que Baco nada mais é senão a potência natural da terra de avançar em vinhedos, eles não seriam dissuadidos de ações desonestas por temor de Baco ou de Ceres, que acreditam serem deuses[10].

2. A Renascença

Na Renascença reencontrar-se-á a teoria porfiriana do mito, por exemplo em Policiano, "fazendo o elogio da transmissão do conhecimento filo-

8. J. Pépin, *La tradition de l'allégorie*, Paris, 1987, p. 278.
9. Sobre essas metáforas, cf. E. R. Curtius, *Littérature européenne et Moyen Âge latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, 1986, cap. 16, § 7. Ver também H. Blumemberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, 1981, cap.VII, "Gottes Bücher stimmem überein", p. 68-85.
10. O texto latino encontra-se em P. Dronke, *Fabula*, p. 74-75.

sófico sob a forma críptica de fábulas e enigmas [...] a fim de que desse modo os mistérios religiosos das deusas de Elêusis não sejam em nenhum caso profanados"[11]. Uma idéia análoga aparece em Pico de La Mirandola, que pensa, aliás, que há uma concordância oculta entre os mistérios cristãos e os mistérios pagãos[12]. Como na Idade Média, a mitologia é uma física poética. Mas para a Idade Média os deuses da mitologia eram não mais do que nomes ou metáforas que correspondiam a realidades materiais. Ao contrário, na Renascença, os deuses serão sobretudo os nomes ou as metáforas de potências incorpóreas que animam o universo e têm assim uma quase-personalidade. Assiste-se pois a uma certa renovação do paganismo, mas de um paganismo neoplatônico, que é na verdade, como já disse em outro lugar[13], um "monoteísmo hierárquico", no qual uma potência divina única se difunde e se multiplica em formas inferiores hierarquizadas até a Natureza, um paganismo que por isso coabita muito bem com o cristianismo. Esse renascimento do paganismo tomará forma sobretudo na primeira metade do século XV, perto de Esparta, em Mistra, onde Gemisto Plethon, tal como o imperador Juliano, propôs todo um programa de restauração do paganismo neoplatônico, que retomou notadamente as práticas da teurgia e da teléstica neoplatônica[14]. No curso do século XV, com Marsílio Ficino, por exemplo, os primeiros balbucios da ciência também se associarão à exegese alegórica da fábula antiga[15]. Os deuses serão então não apenas símbolos poéticos, mas potências organizadoras do mundo, disposto segundo a ordem poética. Como bem disse Eugênio Garin, a poesia "torna-se um hino ao divino encarnado na natureza [...]. A transfiguração dos deuses antigos em formas animadoras do universo dá um sabor 'religioso' inédito aos cantos e à prosa"[16].

No século XVI, vemos a difusão de manuais de mitologia que reúnem as interpretações alegóricas morais, mas também filosóficas, dos mitos pagãos e das figuras dos deuses. Podemos citar a *História dos deuses* de Giraldi (158), *A mitologia* de Natale Conti (1551), *As imagens dos deuses* de Vincenzo

11. E. Wind, Mystères païens de la Renaissance, p. 179, n. 51.
12. Ibid., p. 29-37.
13. *Histoire des religions*, t. II, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1972 (reimpr. 2001), p. 96 (reprod. in P. Hadot, *Études de philosophie ancienne*, p. 357).
14. Cf. F. Masai, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, Paris, 1956. Sobre Pleto e os *Oráculos caldeus*, cf. B. Tambrun Krasker, *Oracles chaldaïques, recension de Gémiste Pléthon*, Athènes/Paris/Bruxelles, 1995.
15. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Paris, 1954, p. 136-156.
16. E. Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, p. 68.

Cartari (1556). Natale Conti, especialmente, que continua a empregar, como na Idade Média, a palavra *integumenta*, considera, assim o diz Jean Seznec, que "desde a mais alta Antiguidade os pensadores do Egito, depois os da Grécia, dissimularam propositalmente sob o véu dos mitos as grandes verdades da ciência e da filosofia, a fim de subtraí-las às profanações do vulgo [...] a tarefa do mitógrafo é encontrar seu conteúdo original"[17].

No início do século XVII continuará viva a idéia de um ensinamento sobre a natureza oculto nas teologias pagãs, mesmo com o teórico da nova ciência moderna, Francis Bacon, que, em sua obra intitulada *Sobre a sabedoria dos antigos*, utiliza abundantemente o manual de Natale Conti[18]. Reencontra-se nele, ao lado da explicação moral, a exegese alegórica que faz corresponder às figuras míticas um fenômeno físico: o combate de soberania entre Urano, Cronos e Zeus representa o nascimento do mundo, Eros é a matéria primeira, Pã a natureza, Prosérpina a energia criadora da terra, Proteu a matéria na multiplicidade de suas formas.

Os deuses pagãos continuarão também a aparecer nas diferentes artes, por exemplo no programa ideológico que se expressa nas estátuas do castelo de Versalhes exaltando o Rei-Sol, ou nos divertimentos que põem em movimento e em música as cenas mitológicas, segundo uma tradição que remonta à Antiguidade.

Do século XVI ao século XVIII, a personificação dos fenômenos sob a forma de deuses, deusas, ninfas, náiades tingirá fortemente o sentimento da natureza, de Pierre de Ronsard a André Chénier, para falar apenas da França.

3. "Os deuses da Grécia" de Schiller

Pouco a pouco se intensificará o movimento de mecanização da natureza inaugurado no século XVII com a eclosão das ciências exatas. Será, na perspectiva dessa evolução da percepção da natureza que no fim do século XVIII, em 1788, um ano antes da Revolução Francesa, Schiller divulgará uma admirável lamentação sobre a partida dos deuses antigos, num poema intitulado "Os deuses da Grécia"[19]. Perdoem-me por citar dele

17. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, p. 222.
18. A propósito, cf. Ch.-H. Lemmi, *The Classical Deities in Bacon. A Study in Mythological Symbolism*, Baltimore, 1933.
19. Cito a tradução de R. d'Harcourt, Schiller, *Poèmes philosophiques*, Paris, 1954. Cf. o interessantíssimo artigo de W. Theiler, Der Mythos und die Götter Griechenlands,

algumas estrofes, comentando-as às vezes brevemente, visto tratar-se de um testemunho capital sobre a transformação da percepção da natureza no início da era industrial.

As três primeiras estrofes lamentam o desaparecimento, no mundo moderno, do mito de uma Natureza animada por forças divinas. Na Antiguidade, emprestava-se à Natureza "uma grande nobreza", porque se atribuíam a ela sentimentos, logo uma alma, ao passo que desde então subtrai-se dela todo sentimento e toda consciência. Tudo era à época envolto no "véu mágico da poesia":

I

Quando vós ainda governáveis o belo universo,
Quando, com as leves rédeas da alegria,
Ainda conduzíeis felizes gerações,
Seres arrebatadores da terra das fábulas,
Ah, quando vosso culto cheio de delícias
estava ainda em todo seu esplendor,
O mundo era bem outro!
Na época em que ainda se coroavam os templos,
Vênus de Amatos![20]

II

Quando o véu mágico da poesia
Flutuava ainda cheio de graça ao redor da verdade,
Através da criação escorria a plenitude da vida
E o que jamais provará do sentimento, provava então do sentimento[21].

in *Mélanges W. Wili, Horizonte der Humanitas*, Bern, 1960, p. 15-36 (reprod. in W. THEILER, *Untersuchunger zur antiken Literatur*, Berlin, 1970, p. 130-147), que estuda o poema de Schiller na perspectiva da teoria do mito de W. Otto.

20. Am(m)athus, cidade da costa meridional da ilha de Chipre, onde havia um templo de Vênus. W. THEILER, Der Mithos und die Götter Griechenlands, p. 34, n. 59, pensa com razão que Schiller encontrou essa Vênus em Ovídio, *Amores*, III, 15, 15: "*Culte puer puerique parens Amathusia culti*" (amável criança [= o amor] e tu, deusa de Amatos, mãe dessa amável criança").

21. Emprestava-se uma alma ao que não tem alma.

Para abraçá-la no seio do amor,
Emprestava-se à Natureza uma elevada nobreza!
Tudo indicava aos olhares iniciados,
Tudo indicava a graça de um deus.

III

Lá onde, agora, assim dizem nossos sábios,
Um globo de fogo sem alma gira sobre si mesmo,
Naquele tempo Hélio conduzia seu carro dourado,
Em sua majestade silenciosa,
Essas alturas, povoavam-nas as Oréades
Uma Dríade vivia nesta árvore.
Das urnas de graciosas Náiades
Jorrava a espuma argêntea dos rios[22].

As estrofes seguintes (IV-XI) fazem uma descrição idílica do culto pagão e da vida dos homens antigos, que viviam com os deuses. O fim do poema lastima a mecanização definitiva da Natureza:

XII

Belo universo, onde estás? Retorna,
Amável estação de floração da Natureza!
Ah! Apenas no feérico país dos cânticos poéticos
Vive ainda teu traço mítico.
Ele está de luto, o campo deserto.
Não há mais divindade que se mostre aos meus olhares.
Ah! Dessas imagens cheias de vivo calor
Apenas restou a sombra!

22. Em seu livro *Taille de l'homme*, Paris, 1935, 34-44, C. F. RAMUZ, durante um passeio na montanha, evoca, como se as visse, as deusas e também as ninfas da correnteza.

XIII

Todas as flores foram arrebatadas
Pelo terrível vento do Norte.
Para enriquecer apenas um entre todos,
Esse mundo dos deuses devia perecer.
Cheio de tristeza, procuro na abóbada estrelada:
Não te encontro mais, ó Selene![23]
Através das florestas, através das torrentes, lanço meu apelo.
Ah! o eco que me devolvem é vazio.

XIV

Inconsciente das alegrias que ela oferece,
Sem jamais se extasiar com seu próprio esplendor,
Sem jamais tomar consciência do espírito que a move,
Sem jamais estar feliz pela minha felicidade,
Insensível mesmo à glória de seu criador,
Como o batimento morto de um pêndulo,
Como um escravo, ela obedece à lei da gravidade,
A Natureza, despojada de sua divindade.

XV

Para renascer amanhã
Ela cava hoje seu próprio túmulo
E sobre um fuso eternamente igual se enrolam
E de si mesmas se desenrolam as luas.
Inúteis para um mundo
Que, emancipado dos limites que lhe tinham imposto,
Mantém-se por seu próprio equilíbrio,
Os deuses, não tendo mais o que fazer,
Retornaram para sua casa no país dos poetas.

Como mostrou Willy Theiler[24], nas últimas linhas da estrofe XV Schiller alude ao mito do *Político* (272 e-274 a) de Platão: ora o piloto do

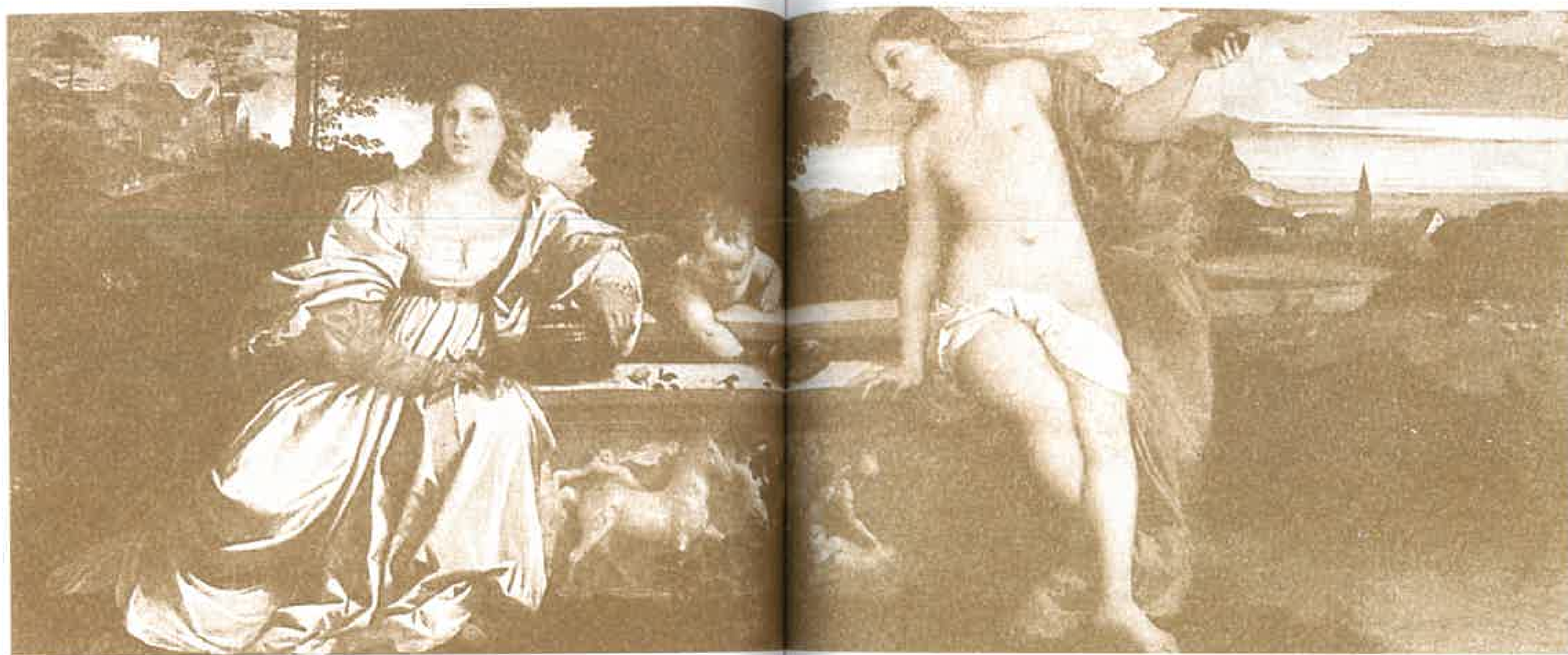
23. A lua.
24. W. Theiler, Der Mythos und die Götter Griechenlands, p. 27.



1. Apolo, como gênio da poesia, desvelando a estátua de Isis-Artemis, símbolo da Natureza. Gravura de Bertel Thorvaldsen, para a página de dedicatória a Goethe do livro de Alexander von Humboldt *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen* (1807).



3. Estátua de Ísis-Ártemis representando a Natureza. Frontispício do t. II de *Mundus subterraneus*, de Atanásio Kircher, Amsterdam, 1664.



2. Ticiano, *Amor sagrado, amor profano* (1515). Roma, Galeria Borghese.



4. Nicolau Tribolo, *A Natureza* (1529). Musée de Fontainebleau.



5. A ciência desvelando a Natureza. Frontispício do tratado *Anatome animalium*, de Gerhard Blasius, Amsterdam, 1681.



6. Ísis desvelada. Frontispício de *Anatomia seu interiora rerum*, livro de Antonie van Leeuvenhoek, Leiden, 1687.



7. William Hogarth, *Boys peeping at Nature* (1730-1731).



D. Johann Andreas Segners
Einleitung
in die
Natur-Lehre.

Mit Kupfern.
Zweyte Auflage.

Göttingen,
Verlegts Abram Vandenhoecks seel. Wittwe 1754.

8. As ciências examinam as pegadas de Ísis-Natureza. Pág
de rosto de *Einleitung in die Natur-Lehre*, livro de J. Andr
von Segner, 2. ed., Göttingen, 1754.



9. Filósofo desvelando a Natureza. Frontispício de *De la Nature et de ses Lois*, livro de François Peyrard, Paris, 1793. Foto: Collège de France, Paris.



LUCRÈCE,

DE

LA NATURE DES CHOSES,

TRADUIT

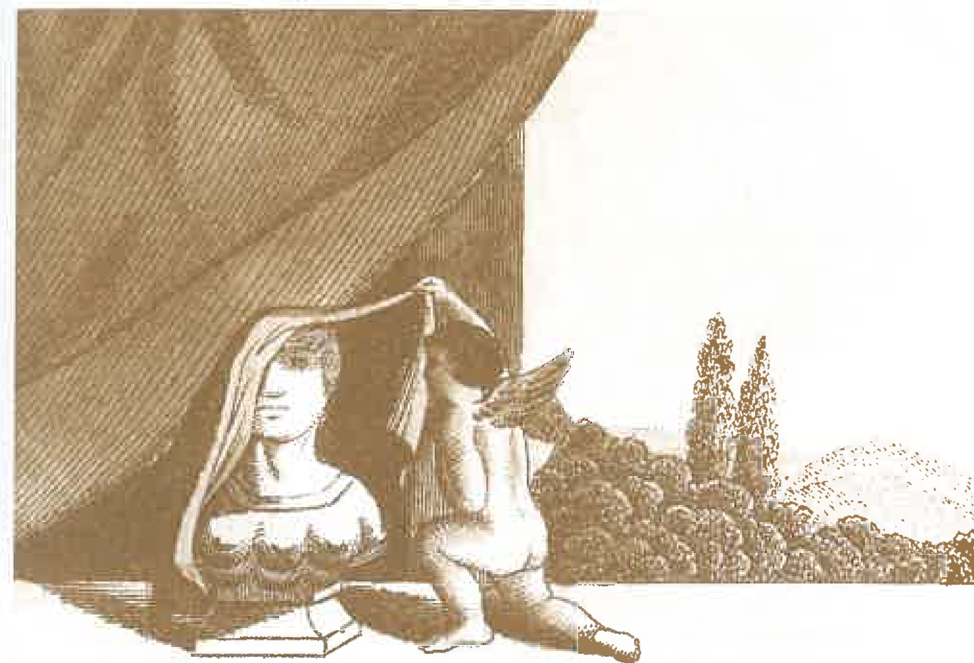
Par LA GRANGE.

TOME PREMIER.

A PARIS,
Chez BLEUET père, Libraire, pont S. Michel.

L'an troisième de la République.

10. O gênio de Epicuro desvelando a Natureza. Frontispício da tradução de Lucrécio por La Grange, Paris, 1795, Biblioteca da Sorbonne.



11. *Gênio desvelando o busto da Natureza*, em *Weimars Jubelfest am 3 September 1825*, Weimar, Wilhelm Hoffmann, 1825. Frankfurt-am-Main, Frankfurter Goethemuseum.



12. Sacerdotisa desvelando a estátua de Ísis-Natureza. Gravura de Heinrich Füssli na página de rosto de *The Temple of Nature or The Origin of Society. A poem*, livro de Erasmus Darwin, 1809.

mundo dirige o navio-universo, ora lhe abandona o governo e os deuses das diferentes partes do universo também abandonam as regiões do mundo confiadas a seu cuidado. Então o mundo, deixado a si mesmo, rege-se conforme seu próprio movimento e, por uma decadência progressiva, arrisca-se cada vez mais à catástrofe e ao caos, até que de novo os deuses consintam em dirigi-lo.

XVI

Sim, retornaram a suas moradas, e tudo que era belo,
Tudo que era nobre, levaram consigo,
Todas as cores, todos os tons vivos,
E nos restou apenas a palavra destituída de alma.
Arrancados ao fluxo do tempo, eles planam
A salvo sobre os cimos do Pindo[25].
Para viver imortal no canto do poeta,
É preciso morrer para a vida desta terra.

Se a Natureza perdeu sua divindade, Schiller dá a entender, é por causa do cristianismo, o qual permitiu que a ciência moderna se desenvolvesse. O sol não é mais do que um globo de fogo, a Natureza, um relógio.

É certo que o cristianismo contribuiu para o desenvolvimento da representação mecânica da Natureza e para a dessacralização da Natureza. Desde o século IV, pouco tempo após Porfírio, Fírmico Materno, um cristão convertido, já criticava a visão mítica do mundo sugerida pelos pagãos. Por que inventar o mito de Átis, seus choros e lamentações, a propósito das sementeiras e das colheitas? Vãs cerimônias não produzem uma colheita fecunda. Os trabalhos dos campos, bem conhecidos pelo camponês, eis a verdadeira explicação da natureza, eis também os verdadeiros sacrifícios, efetuados durante o ano pelos homens de espírito saudável, eis a simplicidade que a divindade procura, aquela que se submete à lei das estações para recolher os frutos da estação. E Fírmico Materno faz que o sol diga: "O que eu sou é o que pareço ser, com toda simplicidade; não quero que me representeis de outro modo senão por aquilo que sou"[26]. Já para ele o sol

25. Montanha sagrada, lugar da poesia.

26. Fírmico Materno, *De l'erreur dans les religions païennes*, III, 2; VIII, 1, ed. R. Turcan, Paris, 1982, p. 82-83 e 96-97.

não é mais do que uma bola de fogo. Na perspectiva criacionista cristã, a Natureza é um objeto fabricado por um artesão distinto dela e que a transcende. Obra de Deus, ela não é mais divina. Não há mais presença divina na Natureza. Essa representação não fez mais do que confirmar os sábios — Schiller pensa sobretudo em Newton — em suas pesquisas sobre o caráter fundamentalmente mecânico dos fenômenos da natureza. Após a invenção do relógio com engrenagens, no fim do século XIII, o funcionamento da natureza será concebido com base no modelo desse instrumento de medida. Já em 1377, Nicolau Oresme, em seu *Tratado do céu e do mundo*, representa o movimento dos céus como o de um relógio que, após sua fabricação por Deus, continua a se mover por si mesmo, segundo as leis da mecânica[27]. A metáfora sobreviverá durante séculos, e por isso Schiller, a propósito da natureza, fala do batimento de um pêndulo. Aliás, o poema de Schiller contém alusões bem hostis ao cristianismo: o horrível sopro do Norte, o enriquecimento de um só deus (Jesus) com relação a todos os outros, o hediondo esqueleto surgido ante o leito do moribundo (estrofe IX). A primeira versão do poema, ainda mais virulenta, suscitou um verdadeiro escândalo[28].

Além disso, o que Schiller deplora não é que os cientistas representem o sol como uma bola de fogo, mas que os homens, em sua percepção cotidiana, tenham perdido a percepção poética e estética dessa realidade.

Penso que esse poema se explica na perspectiva da miragem ilusória de uma Grécia idealizada, que fascinou os autores alemães desde Winckelmann, passando por Schiller, Hölderlin, Goethe, e que continou viva até Stefan George e Walter Otto. Fascinados pela arte grega, pela beatitude imóvel e silenciosa das estátuas, acreditaram num mundo de serenidade, de festas, de culto ao corpo, de harmonia das almas. Klaus Schneider criticou com razão essa representação em seu livro sobre os "deuses silenciosos"[29].

27. Citado por H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 2. ed., Frankfurt, 1999, p. 104-105.

28. Cf. J. Bernauer, "Schöne Welt, wo bist du?" *Über das Verhältnis von Lyrik und Poetik bei Schiller, Philologische Studien und Quellen*, Berlin, cad. 138, (1995), p. 105-117.

29. Kl. Schneider, *Die schweigenden Götter*, Hildesheim, 1966, espec. p. 1-12 e 100-103. Ver também K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, t. II, Leipzig, 1924 (reed. Darmstadt, 1965), p. 199-318 ("Antiker Naturidealismus in Deutschland bis Herder"); E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany*, London, 1935. Fiz alusão a esse problema em minha introdução a E. Bertran, *Nietzsche. Essai de mythologie*, Paris, 1990, p. 30.

O poema termina com uma nota de esperança: a poesia mítica da natureza se foi, mas a poesia vive para sempre no ideal.

Como quer que seja, Schiller não será o único a evocar o fim do reino dos deuses da Grécia sobre a sensibilidade dos homens do Ocidente. No início do século XIX, Novalis, nos *Hinos para a noite*, e Hölderlin, em "Pão e vinho", depois, no início do século XX, Rilke, em *Os sonetos para Orfeu* (I, 24), também anunciarão a partida dos deuses gregos. "Reascenderam ao céu esses deuses que faziam a vida bela"[30] e nosso mundo mergulhou na obscuridade. Para Hölderlin, o Cristo é finalmente o último dos deuses, aquele que anuncia o retorno futuro de todos os outros e dessa "vida bela" no seio da Natureza que eles traziam aos homens. Na verdade, a alusão de Schiller ao deus e aos deuses do mito do *Político*, que abandonam o leme para retomá-lo em seguida, também poderia implicar a esperança de semelhante retorno. Mas a idéia ficou sem expressão.

Na realidade, Hölderlin e, muito mais tarde, Rilke são as testemunhas de uma concepção completamente diferente e de uma total mudança de perspectiva na representação das relações entre o homem e a natureza. Com efeito, a ligação entre o sentimento da natureza e o politeísmo poético tinha começado a se romper na metade do século XVIII, com Rousseau, para quem o homem podia achar sua unidade com a natureza fundindo-se no Todo[31]. Na primeira versão de seu *Empédocles*, Hölderlin anuncia claramente o fim desse politeísmo poético, o esquecimento dos "nomes dos deuses antigos" e a vinda de uma outra abordagem da natureza, que consistirá em se deixar "agarrar pela vida do mundo", como diz Hölderlin, e, liberado dos véus da mitologia, em experimentar, numa sensação nova e ingênua, a presença da natureza:

Assim, ousai! Vossa herança, vosso acervo,
História, lições da boca de vossos pais,
Leis e costumes, nomes de deuses antigos,
Esquecei-os audazmente para levantar os olhos,
Como recém-nascidos, sobre a divina natureza[32].

30. F. Hölderlin, "Pain et vin", estrofe 8, in Hölderlin, *Poèmes*, trad. G. Bianquis, Paris, 1943.

31. Cf. adiante, cap. 21, p. 284.

32. F. Hölderlin, *La mort d'Empédocle* (1ª. versão), in Hölderlin, *Oeuvres*, dir. Ph. Jaccottet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 522.

"Unir-se às coisas vivas, retornar, por um radioso esquecimento de si mesmo, ao Todo da Natureza."[33] É nesses termos que o *Hipérion* de Hölderlin exprime o êxtase que vem de Rousseau. Assim, também Hölderlin, finalmente, é testemunha dessa modificação da percepção da natureza que se efetua no tempo de Goette e de Schelling e de que voltaremos a falar adiante. No início do século XIX, a metáfora dos véus e dos segredos da natureza se apaga cada vez mais, para dar lugar à admiração de uma Natureza sem véu, tornada daí para a frente, conforme a expressão de Goethe, "misteriosa à luz do dia", na nudez de sua presença. A representação politeísta da poesia tradicional é substituída pelo sentimento panteísta de uma Natureza que, repetimos, enche o homem de um frêmito sagrado[34].

33. F. Hölderlin, *Hypérion*, ibid., p. 137.
34. Cf. adiante, capítulo 21, p. 283-304.

IV
A REVELAÇÃO DOS SEGREDOS DA NATUREZA

9

PROMETEU E ORFEU

1. A FÍSICA COMO REVELAÇÃO DOS SEGREDOS DA NATUREZA

Depois de contar a história da recepção, através dos séculos da Antiguidade, do dito de Heráclito "A Natureza ama ocultar-se", podemos voltar agora ao tema dos segredos da natureza. Se admitimos que a natureza se oculta e nos subtrai seus segredos, são várias as atitudes que então podemos tomar com relação a ela.

Podemos simplesmente nos recusar a toda pesquisa relativa à natureza. Essa foi a atitude de Sócrates, retomada notadamente por Arcesilau durante o período da escola platônica que certos historiadores chamam cética. Como diz Cícero:

> Sócrates foi o primeiro a desviar a filosofia das coisas que são ocultas e envoltas pela própria natureza com que se ocupavam os filósofos anteriores a ele, e a encaminhar para o plano da vida humana[1].

Trata-se de uma recusa de discutir as coisas que, por um lado, ultrapassam o homem, porque são inacessíveis a seu poder de investigação, e, por outro, não têm para ele importância alguma, pois a única coisa que deve interessar é a conduta da vida moral e política. Como por razões diversas dirão Sêneca, Rousseau e Nietzsche, se a natureza ocultou certas coisas, foi

1. Cícero, *Novos livros acadêmicos*, I, 4, 15. Ver também *Tusculanas*, V, 4, 10.

porque tinha boas razões para ocultá-las[2]. Se para filósofos como Sócrates, o estóico Ariston de Quios, o acadêmico Arcesilau, não há investigação possível sobre a natureza, isso significa que para eles, diferentemente de para outras escolas filosóficas, não há uma parte "física" na filosofia, a física sendo precisamente o estudo da natureza (*physis*).

Pode-se também considerar que o homem é capaz de revelar os segredos da natureza. Nessa perspectiva, a física será a parte da filosofia que assume a tarefa de descobrir o que a natureza nos quer subtrair. Essa concepção da física filosófica aparece explicitamente com Antíoco de Ascalon (fim do século II-início do século I a.C.), platônico cuja doutrina Cícero nos descreve em seus *Acadêmicos*[3]. Conforme Antíoco, são objeto da física "a natureza e as coisas secretas".

Vários modelos de investigação se oferecem aos filósofos e cientistas antigos. A escolha entre esses modelos será guiada pela maneira pela qual se representem as relações entre a natureza e o homem, isto é, entre a natureza e a atividade humana; ela será orientada igualmente pela maneira como se perceba a representação dos "segredos da natureza".

Se o homem experimentar a natureza como uma inimiga, hostil e ciumenta, que lhe resiste ocultando seus segredos, então haverá oposição entre a natureza e a arte humana, fundada na razão e na vontade humanas. O homem buscará, com a técnica, afirmar seu poder, sua dominação, seus direitos sobre a natureza.

Se, ao contrário, o homem se considerar parte da natureza, porque a arte já está presente, de um modo imanente, na natureza, não haverá mais oposição entre a natureza e a arte, mas a arte humana, sobretudo em sua finalidade estética, será de algum modo o prolongamento da natureza, e não haverá mais relação de dominação entre a natureza e o homem. A ocultação da natureza não será percebida como uma resistência que é preciso vencer, mas como um mistério no qual o homem pode ser iniciado pouco a pouco.

2. O procedimento judiciário

Se nos situarmos numa relação de oposição hostil, o modelo de revelação será, podemos dizer, judiciário. Quando um juiz está na presença de

2. Cf. adiante, capítulos 12 e 22, p. 159-160 e 305-318.
3. CÍCERO, *Novos livros acadêmicos*, I, 5, 19.

um acusado que esconde um segredo, deve se esforçar por fazê-lo confessar. E na Antiguidade, mas também ainda no mundo contemporâneo tão cioso dos seus progressos, há para isso um método previsto pela lei ou, ao menos, pelo costume ou pela razão de Estado: a tortura. É o modelo judiciário em que certamente pensava, desde o fim do século V antes de nossa era, o autor do tratado hipocrático *Sobre a arte*, quando declarava que é preciso violentar a natureza para que ela revele aquilo que nos oculta:

> Quando a natureza se recusa a liberar de boa vontade os sinais [clínicos], a arte encontrou os meios de constrição mediante os quais a natureza, violentada sem dano, os deixa escapar; depois, liberada, ela revela, aos que conhecem as coisas da arte, aquilo que é preciso fazer[4].

Fazer-lhe violência, portanto, mas "sem dano", porque o primeiro dever do médico é não prejudicar. Foi dito de Francis Bacon, o fundador da ciência experimental moderna, que ele "submete o processo natural a categorias jurídicas, do mesmo modo que um caso civil ou penal"[5]. É na verdade o vocabulário da violência, da coerção e mesmo da tortura que Francis Bacon utiliza ao esboçar o programa da ciência experimental moderna:

> Os segredos da natureza se revelam mais sob a tortura dos experimentos do que no seu curso natural[6].

Mas, como vemos pelo texto hipocrático, esse modelo judiciário, assim como a concepção do papel da razão que ele implica, já existia um milênio antes de Bacon. Esse modelo judiciário supõe, com efeito, que a razão humana tem finalmente um poder discricionário sobre a natureza, que aliás, para os cristãos, será confirmado pela revelação bíblica, porque o Deus do Gênesis se exprime assim depois da criação de Adão e Eva:

> Crescei e multiplicai-vos e povoai a terra e dominai-a. Dominai os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que se movem sobre a terra[7].

4. HIPÓCRATES, *De l'art*, XII, 3, p. 240 Jouanna, com as excelentes notas de J. Jouanna; cf. T. GOMPERZ, *Die Apologie der Heilkunst*, Wien, 1890, p. 140.
5. Cf. J. LIEBIG, Francis Bacon von Verulam und die Geschichte der Naturwissenschaften (1863), reprod. in J. LIEBIG, *Reden und Abhandlungen*, Leipzig, 1874, p. 233, cit. por H. BLUMENBERG, *La légitimité des Temps modernes*, Paris, 1999, p. 439.
6. F. BACON, *Novum Organum*, I, § 129.
7. Gênesis 1,28.

Será por isso que Francis Bacon proclamará no início do século XVII: "Deixemos o gênero humano recuperar seus direitos sobre a natureza, direitos que recebeu da munificência divina"[8]. É esse poder da razão que lhe dá autoridade para proceder de um modo judiciário e interrogar a natureza por todas as formas se, de algum modo, ela se recusa a falar.

Reencontra-se a mesma metáfora judiciária no fim do século XVIII em Kant, no prefácio à segunda edição da *Crítica da razão pura*. Para ele, a física começou a fazer progressos decisivos a partir do momento em que, com Francis Bacon, Galileu, Torricelli e Stahl, compreendeu que devia "obrigar a natureza a responder às suas perguntas". A razão deve se comportar, com relação à natureza,

> não como um escolar, que aceita tudo que agrada ao professor, mas como um juiz em função, que força as testemunhas a responderem às questões que lhes põe[9].
>
> A célebre fórmula de Couvier retoma a mesma metáfora:
>
> O observador escuta a Natureza, o experimentador a submete a um interrogatório e a força a se revelar[10].

E mesmo quando Bacon diz: "Não se comanda a natureza senão lhe obedecendo"[11], e parece assim convidar o cientista a se submeter à natureza, não se pode evitar de pensar com Eugênio Garin, numa evocação às comédias de Plauto, que, segundo Bacon, "o homem é um servo velhaco que estuda os hábitos de seu patrão para chegar a fazer com ele tudo que deseja"[12].

Aqui a violência torna-se ardil. E precisamente a palavra grega que designa o ardil é *méchané*. A mecânica, entre os gregos, surgiu de início como uma técnica que consiste em trapacear com a natureza, notadamente em produzir movimentos aparentemente contrários à natureza, em obrigá-la a fazer aquilo que não pode fazer por si mesma, graças a instrumentos artificiais e fabricados, "máquinas": balanças, guinchos, alavancas, polias, cunhas, parafusos, rodas dentadas, que podem, por exemplo, servir para construir máquinas de guerra ou autômatos.

8. F. Bacon, *Novum Organum*, I, § 129.
9. Kant, *Critique de la raison pure*, trad. Tremesaygues e Pacaud, Paris, 1994, p. 17.
10. Citado por H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphrologie*, p. 45, que não fornece nenhuma referência.
11. F. Bacon, *Novum Organum*, I, § 129.
12. E. Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, p. 145.

Após a experimentação e a mecânica, a terceira forma de violência é a magia. Como a mecânica, a magia visa produzir na natureza movimentos que não parecem naturais, e, ao menos em sua forma antiga, se apresenta como uma técnica de constrição que se exerce sobre as potências invisíveis, deuses ou demônios, que presidem aos fenômenos da natureza.

3. A física de contemplação

Em oposição a essa física que, utilizando diferentes técnicas, modifica artificialmente a percepção das coisas, há lugar para uma física apegada à percepção, poder-se-ia dizer ingênua, que para compreender a natureza utiliza apenas o raciocínio, a imaginação, o discurso ou atividade artística. Esta será sobretudo a física filosófica, aquela do *Timeu* de Platão, a de Aristóteles, dos epicuristas e dos estóicos, também a dos astrônomos, como Ptolomeu, que mais tarde, nos tempos modernos e na época romântica, se tornará filosofia da natureza. Mas também a poesia se esforçará por fazer reviver a gênese do mundo. Enfim, a pintura aparecerá igualmente como um meio de acesso ao enigma da natureza.

Nessa perspectiva, poder-se-ia falar, com Robert Lenoble, de uma "física de contemplação", que seria uma investigação desinteressada, por oposição a uma "física de utilização", que quer, por processos técnicos, arrancar à natureza seus segredos para fins utilitários[13].

4. Prometeu e Orfeu

Colocarei a primeira atitude, a que deseja descobrir com astúcia e violência os segredos da natureza — ou os segredos dos deuses — sob o patrocínio do filho do titã Jápeto, Prometeu[14], que segundo Hesíodo rou-

13. R. Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, 1969, p. 121.
14. Sobre a história do mito de Prometeu, cf. O. Raggio, The Myth of Prometeus. Its Survival and Metamorphoses up to Eighteenth Century, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* (1958), p. 44-62; J. Duchemin, *Prométhée. Le mythe et ses origines*, Paris, 1974; R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, 1964 [2. ed. 1978], 2 v.; R. Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, p. 120, aplica o qualificativo de "prométhéene" à atitude de Lucrécio com relação à natureza; equivocadamente, penso. Cf. adiante, capítulo 12, p. 168-169.

bou aos deuses o segredo do fogo, a fim de melhorar a vida dos homens, e que, segundo Ésquilo e Platão[15], trouxe à humanidade os benefícios das técnicas e da civilização. Na aurora da ciência moderna, com Francis Bacon, ele aparecerá como o fundador da ciência experimental[16]. O homem prometéico reivindica um direito de dominação sobre a natureza, e nos séculos cristãos o relato do Gênesis do qual falamos o confirmará na certeza de ter direitos sobre a natureza. Enquanto Zeus queria reservar-se o segredo do fogo e das forças da natureza, e Prometeu queria arrebatá-lo, o Deus bíblico faz do homem o "mestre e possuidor da natureza"[17], e, nessa perspectiva, como disse belamente Robert Lenoble, "no século XVII, Prometeu tornou-se o mensageiro de Deus"[18].

A outra atitude com relação à natureza, eu a dedico a Orfeu, com Pierre de Ronsard, que escreve:

> Cheio de um fogo divino que me aqueceu a alma,
> Eu quero, mais do que nunca, seguindo os passos de Orfeu,
> Descobrir os segredos da Natureza e dos Céus[19].

Ligando Orfeu à descoberta dos segredos da Natureza, Ronsard pensava provavelmente nos poemas teogônicos que foram postos sob o patrocínio de Orfeu, e que narram a genealogia dos deuses e do mundo e portanto o nascimento (*physis*) das coisas. Talvez também quisesse aludir ao poder de sedução que, segundo a lenda, o canto e o tocar da lira dão a Orfeu sobre os seres vivos e não-vivos. Não é pois com violência, mas com melodia, ritmo e harmonia que Orfeu penetra os segredos da natureza. Enquanto a atitude prometéica é inspirada pela audácia, pela curiosidade sem limites, pela vontade de poder e pela busca da utilidade, a atitude órfica, ao contrário, é inspirada pelo desinteresse e pelo respeito ao mistério. Tal como diz Rilke, falando também de Orfeu:

15. ÉSQUILO, *Prometeu acorrentado*, versos 445-506; PLATÃO, *Protágoras*, 320-322.
16. R. TROUSSON, *Le thème de Promethée*, p. 115
17. DESCARTES, *Discours de la méthode*, VI, § 62, in DESCARTES, *Oeuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, t. I, Paris, 1963, GF, p. 634.
18. R. LENOBLE, *Histoire de l'idée de nature*, p. 323.
19. P. DE RONSARD, Hymne à l'Éternité.À madame Marguerite, soeur du Roi; acha-se o texto, por exemplo, em RONSARD, *Oeuvres complètes*, t. VIII, *Les Hymnes* (1555-1556), éd. P. Laumonier, Paris, 1936, p. 246.

> O canto, como o ensinas, não é cobiça
> nem busca de algo que se possa afinal atingir.
> O canto é existência[20].

A atitude órfica representa os segredos da natureza, como fará por exemplo Sêneca[21], segundo os modelos dos mistérios de Elêusis, como objeto de uma revelação progressiva. Parece, com efeito, que os mistérios de Elêusis foram ligados intimamente à tradição órfica[22]. Essa atitude busca respeitar o "pudor da Natureza", para retomar a expressão de Nietzsche[23].

Na época moderna, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, essas duas atitudes podem ser encontradas nos livros de emblemas, como mostrou admiravelmente Carlo Ginzburg[24]. A atitude prometéica é aí ilustrada, por exemplo, por um homem subindo uma montanha com a ajuda do Tempo ancião[25], ou ainda pela divisa: *Sapere aude*, no sentido de "ousa procurar saber"[26]. É o louvor ao espírito de aventura dos exploradores e da curiosidade científica. Essa divisa será, segundo Kant, a da *Aufklärung*, do espírito das Luzes[27]. A atitude órfica, ou ao menos uma atitude crítica com relação ao espírito prometéico, se exprime nos emblemas que representam a queda de Ícaro com a divisa: *Altum sapere periculosum*, que podemos traduzir de modo amplo para exprimir tudo que é implicado no contexto histórico e filosófico: "É perigoso elevar-se a pretensões muito altas"[28]. Prometeu corroído pelo abutre, Ícaro caindo nas ondas atestam os perigos da curiosidade audaciosa.

Ao opor atitude prometéica e atitude órfica, não quis opor uma atitude boa e uma atitude má. Quis simplesmente, por esse recurso aos mitos gregos, chamar a atenção para duas orientações, ambas indispensáveis, não

20. R. M. RILKE, *Les sonnets à Orphée*, I, 3 (trad. Angelloz ligeiramente modificada).
21. Cf. adiante, capítulo 14, p. 191.
22. Cf. F. GRAF, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin, 1974.
23. NIETZSCHE, Le gai savoir, Pref. à 2. ed., NRF t. V, p. 27.
24. C. GINZBURG, "High and Low", p. 40: "The theme of forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Past and Present*, 73 (1976), p. 28-41.
25. Cf. adiante, capítulo 14, p. 199.
26. C. GINZBURG, "High and Low", p. 40. A divisa foi tirada de HORÁCIO, *Epístolas*, I, 2, 40.
27. Cf. F. VENTURI, Was ist Aufklärung? Sapere aude!, *Rivista storica italiana*, 71 (1959), p. 119-130; e *Utopia and Reform in the Enlightenment*, Cambridge, 1971, p. 5-9 (citados por C. Ginzburg, "High and Low", p. 41, n. 47.
28. É aliás o sentido do *Noli altum sapere* de são Paulo (Romanos 11,20), que se acha na origem da divisa: "Não sejas orgulhoso".

necessariamente excludentes e muitas vezes reunidas no mesmo personagem, que podem se manifestar no relacionamento do homem com a natureza. Por exemplo, considero o *Timeu* de Platão um exemplo característico da atitude órfica: é uma espécie de poema que imita o poema do universo. Entretanto, ele influenciou consideravelmente a atitude oposta, primeiro porque representa o mundo como um objeto fabricado de modo artesanal, logo, em certo sentido, mecânico — o que pode levar a conceber o mundo como uma máquina e Deus como um engenheiro —, depois porque propõe um modelo matemático da gênese dos objetos naturais. Em outros textos, de um modo geral, Platão não hesitava em servir-se de modelos mecânicos para tentar fazer compreender o movimento do mundo, como se pode entrever no livro X da *República* e no mito cósmico do *Político*. As duas atitudes que sublinhei correspondem portanto ao nosso relacionamento ambíguo com a natureza, e não podemos separá-las de modo muito nítido.

Por um lado, a natureza pode nos apresentar uma face hostil, contra a qual é preciso defender-se, e como um conjunto de recursos necessários à vida, que é preciso explorar. A força moral da atitude prometéica — que é aliás a do *Prometeu* de Ésquilo — é o desejo de socorrer a humanidade. No *Discurso do método*, Descartes afirma que "é para o bem geral de todos os homens" que não quis manter ocultas as descobertas que havia feito em física[29]. Mas, por outro lado, o desenvolvimento cego da técnica e da industrialização, aguilhoado pelo apetite de lucro, põe em perigo nossa relação com a natureza e a própria natureza.

Por outro lado, a natureza é ao mesmo tempo um espetáculo que nos fascina, mesmo quando nos aterroriza, e um processo que nos engloba. A atitude órfica, que a respeita, busca preservar uma percepção viva da natureza, mas, ao contrário da atitude prometéica, professa muitas vezes um primitivismo que não é menos perigoso.

Repitamos: o mesmo homem pode ter simultânea ou sucessivamente várias atitudes aparentemente contraditórias a respeito da natureza. Enquanto o cientista está fazendo seu experimento, seu corpo percebe a Terra, não obstante a revolução copernicana, como um apoio fixo e imóvel, e lança talvez um olhar distraído sobre o "deitar" do sol. Atitude órfica e atitude prometéica a respeito da natureza podem muito bem se suceder ou coexistir ou mesmo se misturar. Mas não são menos radicalmente e fundamentalmente opostas.

29. Descartes, *Discours de la méthode*, VI, § 61, p. 634 Alquié.

V
A ATITUDE PROMETÉICA. A REVELAÇÃO DOS SEGREDOS PELA TÉCNICA

10

MECÂNICA E MAGIA DA ANTIGUIDADE À RENASCENÇA

1. A atitude prometéica

A atitude prometéica, que consiste em utilizar procedimentos técnicos a fim de arrancar à Natureza seus "segredos" para a dominar e explorar, teve uma influência gigantesca. Ela engendrou nossa civilização moderna e a expansão mundial da ciência e da indústria. Não precisamos evidentemente, no contexto desta obra, descrever esse imenso fenômeno, mas somente deixar claro o papel que a metáfora dos segredos da natureza desempenhou, no curso das idades, sobre a imagem que essa atitude fazia de si mesma.

Na Antiguidade, a atitude prometéica se apresenta sob três formas: a mecânica, a magia e os esboços de método experimental, três práticas que têm em comum o fato de procurarem obter efeitos estranhos ao que se considera o curso normal da natureza, efeitos cujas causas escapam a quem opera apenas segundo essas técnicas. No fim da Idade Média e no início dos tempos modernos, essas três práticas se aproximarão e se transformarão profundamente para dar nascimento à ciência experimental. A divisa do mundo moderno será então: "Poder, isto é, fabricar graças à experimentação, é saber".

2. A mecânica antiga

A idéia de ardil e, finalmente, de violência aparece na palavra "mecânica", pois *méchané* significa "ardil". A introdução aos *Problemata mechanica*, escrito anônimo elaborado provavelmente na escola peripatética no final do século III ou no início do século II a.C., é perfeitamente clara sobre esse ponto:

> Provocam espanto todas as coisas que acontecem conforme à Natureza, mas cuja causa ignoramos, e também todas as coisas que, acontecendo de um modo contrário à Natureza, são produzidas pela técnica (*techné*) para o interesse dos homens.
> Em muitos casos, com efeito, a natureza produz efeitos que são contrários ao interesse dos homens. Porque a natureza age sempre da mesma maneira sem desvio, enquanto nosso interesse muda freqüentemente.
> Quando pois é preciso que um efeito contrário à natureza seja produzido, isso nos mergulha no embaraço, devido à dificuldade que temos para realizar tal efeito: e isso exige o concurso da *techné*. Por isso chamamos de ardil (*méchané*) a parte da *techné* que se destina exatamente a nos ajudar em tais dificuldades. Como disse o poeta Antifonte, é assim: "Submetemos pela *techné* as coisas em que somos vencidos pela natureza"[1].
> Essas são as coisas em que o menor sujeita o que é maior ou aquele que pesa pouco move aquele que tem muito peso, e todo o resto daquilo que chamamos, entre os problemas, os problemas de ardil (*mechanica*). Esses problemas não são idênticos aos problemas físicos [= relacionados com a natureza]; não são totalmente separados deles, mas têm relação com as pesquisas matemáticas e as pesquisas sobre a física. Porque o "como" é conhecido pelas pesquisas matemáticas, e o "a propósito de", pelas pesquisas sobre a natureza[2].

Tomar-se-ão aqui quatro aspectos fundamentais. Primeiro, a mecânica se situa na perspectiva de um combate do homem com a natureza, bem expressa na citação de Antifonte, o Trágico. A técnica nos permite ter

1. Antifonte o Trágico (fim séc. V-início séc. IV a.C), em B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1971, t. I, fragm. 4, p. 195-196.
2. Que eu saiba, inexiste tradução moderna dos *Problemas mecânicos*; ed. crítica: Aristóteles, *MHXANIKA*, a cura di M. E. Bottechia, Pádua, 1982. Ver também o texto de Pappos de Alexandria, *Collection mathématique*, VIII, 1-2, cit. em trad. por G. E. R. Lloyd, *Une histoire de la science grecque*, Paris, 1990, p. 282-283.

vantagem sobre a natureza. Em seguida, a mecânica tem como fim servir aos interesses práticos do homem, logo aliviar a dor humana, mas também, é preciso dizer, satisfazer as paixões, especialmente dos reis e dos ricos: o ódio, o orgulho, o gosto pelo prazer e pelo luxo. Ou seja, a mecânica é uma técnica que consiste em trapacear com a natureza, graças a instrumentos fabricados pelo homem, "máquinas" de todo gênero que permitem produzir efeitos aparentemente contrários à natureza. Enfim, a mecânica é intimamente ligada às matemáticas. Estas permitem determinar "como" produzir este ou aquele efeito.

No entanto, se parece opor-se à natureza, a mecânica se apóia porém, como disse no século III a.C. Fílon de Bizâncio, sobre leis ou *logoi* da natureza, isto é, sobre "razões" que são imanentes à natureza, enfim sobre suas propriedades matemáticas (especialmente as do círculo) e físicas (peso, força), para obter resultados que parecem contrários ao curso da natureza: levantar pesos enormes, lançar objetos a uma grande distância[3]. Nessa perspectiva, os segredos da natureza serão sobretudo os recursos insuspeitados que é possível extrair dos processos naturais. Essa idéia reencontra-se em Francis Bacon, quando diz: "Não se comanda a natureza senão lhe obedecendo"[4].

No fim da Antiguidade, Simplício reconhecerá claramente a ligação estreita entre física e mecânica:

> A física é útil às coisas da vida, ela fornece seus princípios à medicina e à mecânica e presta serviço às outras técnicas, porque cada uma das técnicas necessita estudar a natureza e as diferenças, quanto à sua natureza, da matéria que é objeto de cada uma dessas técnicas[5].

Simplício quer dizer provavelmente que, por exemplo, quem trabalha esta ou aquela matéria, metal ou madeira, deve conhecer as propriedades físicas dessas matérias.

No curso da Antiguidade, houve um real progresso técnico, desde os primeiros filósofos gregos, passando pelos pitagóricos, notadamente Árquita de Taranto, filósofo, cientista, técnico e homem de Estado, para chegar a um ponto culminante na época helenística e romana. Falando das invenções mecânicas de Arquimedes, Plutarco remonta essa arte a Árquita de Taranto e a Eudóxio, contemporâneo de Platão, na medida em que fabrica-

3. B. Gille, *Les mécaniciens grecs*. La naissance de la technologie, Paris, 1980, p. 222, citando as *Belopoiika* ("Les machines de jet") de Fílon de Bisâncio (IV, 77, 15).
4. Cf. acima, capítulo 9, p. 116.
5. Simplício, *Comentário à Física*, t. I, p. 4, 8 Diels.

ram instrumentos para compreender a solução de problemas geométricos[6]. De qualquer modo, pensou-se desde cedo em fazer máquinas de guerra, mas também em construir obras de arte, isto é, túneis, aquedutos, fortificações, e a utilizar instrumentos para efetuar medidas astronômicas e geográficas. Os engenheiros da Antiguidade sabiam tirar partido das propriedades do vapor e do ar comprimido, por exemplo na invenção da bomba aspiratória[7]. Eles também sabiam fabricar autômatos, que serviam especialmente para animar as estátuas dos deuses, maravilhando os fiéis[8].

É sobretudo em Alexandria, na época helenística, exatamente a partir do fim do século IV antes de nossa era, sob a influência dos príncipes esclarecidos que foram os Ptolomeus, que se situa o aflorar decisivo das técnicas e da mecânica, sobretudo no quadro da Biblioteca e do Museu de Alexandria. Esse *Mousaion*, dedicado às Musas, financiado pelo Estado, era um centro de estudos científicos muito vívido, que reuniu numerosos cientistas[9].

Esses conhecimentos mecânicos não eram somente um saber empírico, eram também objeto de uma reflexão teórica, de um início de sistematização científica que assumia a forma de axiomas e que foi obra de grandes matemáticos. Ainda possuímos muitos tratados de mecânica, tanto da época helenística como da época romana, por exemplo os de Arquimedes de Siracusa, de Hero de Alexandria, de Pappos e de Fílon de Bisâncio[10]. Em sua excelente obra *Os mecânicos gregos*, Bertrand Gille, criticando os clichês quase universalmente difundidos que representam os gregos como incapazes de progredir na elaboração de uma técnica, mostrou que os mecânicos gregos na verdade deram nascimento à tecnologia[11].

É verdade que os filósofos, sobretudo platônicos, fingiam desprezar a mecânica. O próprio Platão criticou o matemático, astrônomo e filósofo Eudóxio, que, em lugar de se apegar a raciocínios abstratos, tinha utilizado instrumentos para compreender, por intuição sensível, a solução de problemas geométricos[12]. A essa desconfiança da sensação se acrescentava,

6. Plutarco, *Vida de Marcelo*, XIV, 9.
7. B. Gille, *Les mécaniciens grecs*, p. 86.
8. Cf. A. Reymond, *Histoire des sciences exactes et naturelles dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, 1955, p. 98.
9. B. Gille, *Les mécaniciens grecs*, p. 54-82; R. Taton, *La science antique et médievale*, Paris, 1957, p. 307-311.
10. Bibliografia em B. Gille, *Les mécaniciens grecs*, p. 72.
11. Ibid., p. 170 ss.
12. Plutarco, *Vida de Marcelo*, XIV, 10-11.

nos platônicos, o desdém pelo trabalho manual implicado na fabricação de máquinas. É como bom platônico que Plutarco nos quer fazer crer que Arquimedes, inventor do órgão hidráulico e de numerosas máquinas de guerra, utilizadas eficazmente contra os romanos durante o sítio de Siracusa, estimava como sérias apenas as especulações abstratas, e tinha considerado a invenção de máquinas a diversão de um "geômetra que se distrai". Hiéron, o rei de Siracusa, é que teria se interessado pela mecânica e incitado Arquimedes a fazer sua arte conhecida da multidão graças à invenção de diferentes máquinas.

Ao contrário, o estóico Posidônio, evocando, sem falar explicitamente da mecânica, todas as técnicas que o homem desenvolveu para seu conforto no curso das idades — a arquitetura, a serralheria, a metalurgia, a exploração de minas de ferro e de cobre, a agricultura, técnicas que, como a mecânica, são "interessadas" —, afirma que os sábios as inventaram, quando a pureza dos costumes da idade do ouro começou a se corromper[13]. Nessa perspectiva, a filosofia e a sabedoria aparecem como motores de progresso técnico e de civilização. Essa concepção do sábio como inventor e benfeitor da humanidade é inteiramente conforme à imagem que se fazia dos Sete Sábios. Dizia-se, por exemplo, que Tales de Mileto havia previsto um eclipse ou que havia desviado o curso de um rio. A sabedoria era assim concebida como uma habilidade, um *savoir-faire*.

O fenômeno que caracteriza a evolução de nossa civilização e que foi chamado de "a mecanização do mundo" consiste principalmente na aplicação das matemáticas ao conhecimento dos fenômenos do mundo[14]. Ora, essa estreita ligação entre mecânica e matemática é uma herança da mecânica da Antiguidade, mecânica fundada nas propriedades físicas e matemáticas dos objetos aos quais ela se aplica e que utiliza fórmulas matemáticas que permitem executar medidas precisas. Com efeito, a mecânica antiga "trapaceia" com a natureza ao utilizar as possibilidades fornecidas por certas figuras geométricas, como o círculo, e as invenções dos engenheiros antigos pressupõem cálculos matemáticos complexos. O que eles conheciam era "figura e movimento", para retomar a expressão empregada, por exemplo, por Leibniz para designar o que chama de "razões mecânicas"[15].

13. Cf. Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 90, 20-25.
14. Cf. E. J. Dijksterhuis, *Die Mechanisierung des Weltbildes*, 2. ed., Berlin/Heidelberg/New York, 1983, p. 556.
15. Leibniz, *Monadologie*, § 17, ed. É. Boutroux, Paris, 1970.

Se podemos admitir que na época moderna a explicação mecanicista do mundo "por figura e por movimento" é a herança da técnica mecânica da Antiguidade, é preciso não esquecer, entretanto, que ela é herdeira igualmente de tradições puramente teóricas, que propunham precisamente uma explicação puramente mecanicista do mundo, sem a intervenção de qualidades ocultas ou de forças ou almas motrizes: falo das teorias atomistas de Demócrito e de Epicuro, que também explicam os fenômenos "por figura e por movimento". O universo, com todos os seus mundos em número infinito, é como um imenso jogo de Lego ou de Mecano[16]: a reunião, que se produz por puro acaso, dessas peças que são os atómos, dessemelhantes na forma mas capazes de se agarrar umas às outras, constitui os corpos e os mundos. Desta vez, é verdade, não se trata de uma física de utilização, mas de uma física de contemplação, destinada aliás antes de tudo, em Epicuro, não a explicar o mundo, mas a aplacar as almas. A Renascença e os tempos modernos, retomando essa hipótese atomista, a colocarão a serviço de uma outra tradição, a da técnica mecânica dos engenheiros da Antiguidade, com a qual se conciliava.

3. A MAGIA ANTIGA

A magia tem a mesma finalidade que a mecânica. Trata-se de tentar arrancar à natureza seus segredos, isto é, de descobrir os processos ocultos que permitem agir sobre a natureza para colocá-la a serviço dos interesses humanos[17].

Mas ela repousa originalmente na crença segundo a qual os fenômenos naturais são provocados por potências invisíveis, deuses ou demônios, e que portanto é possível modificá-los constrangendo o deus ou o demônio a fazer o que se quer realizar. Age-se sobre o deus ou o demônio chamando por seu nome verdadeiro, depois executando certas ações, certos ritos, utilizando plantas ou animais que se considera estarem em simpatia com a potência invisível que se deseja forçar. O deus torna-se então servidor daquele que executou a prática mágica. Porque o mago pretende dominar essa potência, constrangê-la, tê-la à sua disposição para realizar o que deseja.

16. Tomo emprestada essa metáfora ao excelente livro de J. SALEM, *L'atomisme antique*, Paris, 1997, p. 9, 11, 222.

17. Sobre as práticas mágicas, cf. H. D. BETZ, *The Greek Magical Papyri in Translation, Including the Demonic Spells*, Chicago, 1986.

Praticada desde os tempos mais recuados, a magia encontra seus teóricos no fim da Antiguidade. Se em sua *Apologia*, discurso onde se defende da acusação de haver utilizado práticas mágicas para fazer, dizia-se, um bom casamento com Prudentilla, Apuleio dá mostra de um grande conhecimento dos detalhes dessas práticas, na verdade ele pouco reflete, filosoficamente, sobre os princípios e os fundamentos da magia[18]. Santo Agostinho vai muito mais longe, pois tenta explicar o poder que permitiu aos mágicos do Egito, no tempo de Moisés, a fabricação de serpentes[19]. Essa operação mágica consistiu em extrair do seio oculto da natureza os seres que aí estão contidos. Todos os efeitos da criação divina, todos os seres ou fenômenos que poderão aparecer no curso das idades existem em potência na textura dos elementos: "Como as fêmeas engordam devido à gestação, também o mundo está gordo com as causas dos seres que devem nascer"[20]. Desde os estóicos, a essas causas ocultas chamava-se "razões seminais". Seminais porque eram sementes dos seres. Razões porque essas sementes se desdobram e desenrolam de modo racional, metódico e programado. Elas contêm, em estado de involução e de virtualidade, os diferentes órgãos que serão levados a seu pleno desenvolvimento no futuro ser vivo. A Natureza torna-se assim um imenso reservatório que contém, oculta, a totalidade das razões seminais. Vê-se aqui a evolução da noção de segredo da natureza. Sob a influência da doutrina estóica das razões seminais, ela assume um sentido ontológico. Os segredos da natureza são verdadeiramente os seres, ou ao menos as possibilidades, que se acham ocultos no "seio da natureza". É Deus, diz Agostinho, que faz que "as sementes desenvolvam seus números" isto é, todo o programa que contêm, e "que façam aparecer sob nossos olhos formas visíveis cheias de beleza, desembaraçando-as dos véus ocultos e invisíveis que as recobrem"[21]. Há pois um desenvolvimento natural das coisas, interior à natureza e desejado por Deus. Mas também pode haver intervenções exteriores que desencadeiam essas forças e seu programa. Essa intervenção exterior é a operação mágica:

> Utilizar causas vindas do exterior — as quais, se não são naturais, são utilizadas entretanto conforme à natureza — a fim de que as coisas que

18. A. ABT, *Die Apologie des Apuleius von Madaura und die antike Zauberei*, Giessen, 1908.

19. AGOSTINHO, *A Trindade*, III, 7, 12-8, 15.

20. Ibid., III, 9, 16.

21. ID., *A cidade de Deus*, XXII, 24, 2.

se contêm de um modo oculto no seio secreto da natureza irrompam e sejam, de alguma forma, produzidas fora, desdobrando suas medidas, os números, os pesos que receberam, no segredo, daquele "que dispôs todas as coisas com medida, número e peso"[22], disso não apenas os anjos maus, mas também os homens maus são capazes[23].

Aqui, portanto, os segredos da natureza são forças secretas ocultas no seio da natureza, e os demônios, verdadeiros autores de operações mágicas, segundo Agostinho, são capazes de liberá-las. Lembremo-nos, quanto a isso, de que Platão, no *Banquete* (203 a 1), havia relacionado os demônios e a magia. Essa idéia de um "seio secreto da natureza" se reencontrará na alta Idade Média em João Escoto Erígena[24], mas também na Renascença, com os paladinos da "magia natural". No seio secreto da natureza apresentam-se, não obstante ocultos, todos os tipos de virtualidades e de possibilidades que podem dar nascimento às formas ou efeitos que então se tornam visíveis.

4. A magia natural ao fim da Idade Média e na Renascença

A partir do fim do século XII até o século XVI, desenvolve-se no Ocidente latino uma abundante literatura mágica: em grande parte, são obras traduzidas do árabe. Na Idade Média, sobretudo em seu fim, e na Renascença emerge pouco a pouco a noção de uma "magia natural". Essa idéia se impõe a partir do momento em que se pensa poder dar uma explicação natural, quase científica, dos fenômenos que até então se acreditava serem obra de demônios que tinham sido os únicos conhecedores dos segredos da natureza. A magia natural admite que também os homens podem conhecer as forças ocultas das coisas. A ajuda de demônios não é necessária para utilizar as virtualidades secretas, ocultas no seio da natureza. É preciso por isso descobrir as influências astrais, as qualidades ocultas dos animais e das plantas, e as simpatias e antipatias que existem entre os seres da natureza.

Na Idade Média, essa noção se esboça, no início do século XIII, com Guilherme d'Auvergne, que aos trâmites da magia natural aproxima os da medicina. Roger Bacon, em seu opúsculo *Sobre as obras secretas da arte e da*

22. Sabedoria 11,21.

23. Agostinho, *A Trindade*, III, 9, 16.

24. Por exemplo, no *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, IV, 4, 11, trad. É. Jeauneau, Paris, SC n. 180, p. 298; ver a nota *ad locum* de É. Jeauneau, que cita numerosos paralelos.

natureza (1260), continua a reservar o nome "magia" à magia demoníaca, mas dá a entender que a "ciência experimental", a "arte usando da natureza como de um instrumento", pode produzir efeitos bem mais extraordinários que os da magia.

A magia natural faz sua aparição definitiva com Marsílio Ficino, que nessa ocasião retoma, transformando-as, as idéias plotinianas[25]. Plotino já havia proposto uma explicação puramente física da magia. Os sortilégios da magia, disse, não são mais surpreendentes do que a magia da natureza, da qual a música é uma das melhores ilustrações[26]. Porque o primeiro mágico é o Amor, que atrai os seres uns na direção dos outros. É essa simpatia universal que faz possível toda magia. As ações artificiais da magia parecem provocar uma mudança no curso das coisas, mas não passam de uma utilização, pelo mágico, das ações e reações naturais que se exercem entre as partes do mundo. "Mesmo sem que se exerça qualquer prática mágica", diz Plotino, "há [no universo] muitas atrações e encantamentos"[27]. Numerosos processos naturais parecem processos mágicos, porque se exercem a distância; por exemplo, cordas musicais, dispostas em harmonia, põem-se a vibrar quando se toca numa delas[28]. Essa mágica imediata e espontânea é simplesmente a magia do amor. Os jardineiros "casam" — essa é a expressão consagrada desde a Antiguidade — a videira com o olmo[29], mas, assim fazendo, apenas favorecem a afinidade natural, o amor que, de algum modo, liga as duas plantas[30]. Estar no mundo sensível significa com efeito estar

25. Nas páginas que seguem, utilizo meu artigo L'Amour magicien, *Revue philosophique* (1982), p. 283-292 (reprod. in M. Ficin, *Commentaire sur le Traité de l'amour ou le Festin de Platon*, publ. S. Matton, Paris, 2001, p. 69-81).

26. Plotino, *Enéadas*, IV, 4 [28] 40, 21.

27. Ibid., 40, 4.

28. Ibid., 41, 3-5.

29. Catulo, *Poesias*, 62, 54; Ovídio, *Amores*, II, 16, 41: "O olmo ama a videira, a videira não deixará o olmo".

30. Monique Alexandre aponta esse interessante texto de Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon* (trad. P. Grimal, in *Romans grecs et latins*, Paris, Bibliotèque de la Pléiade, 1958, p. 891), I, 17: "As plantas namoram umas às outras, e especialmente a palmeira é a mais exposta a enamorar-se. Conta-se que há palmeiras machos e palmeiras fêmeas. A palmeira macho enamora-se pela fêmea e definha se esta se encontra distante. O jardineiro percebe logo o que entristece a árvore; sobe a uma altura onde descortina a vizinhança e nota a direção para a qual a árvore pende — porque ela pende sempre na direção do objeto amado — e quando descobre cura dessa forma a doença da árvore: toma um ramo da palmeira fêmea e o enxerta no coração da palmeira macho, e isso dá vida à planta, e seu corpo que estava morrendo recobra o vigor, se endireita sob o efeito da alegria que lhe causa a união com a amada. É um casamento de plantas".

condenado a sofrer todas essas influências recíprocas e longínquas que se exercem entre todas as partes do universo, é portanto estar submetido à paixão. Mesmo os astros, enquanto partes do universo, sofrem afecções e paixões, de um modo inconsciente[31]. É assim que ouvem as preces ou são "seduzidos" pelas práticas mágicas, sem que o percebam, absortos como estão na impassibilidade da contemplação[32]. Para Plotino, a magia da natureza é portanto a interação universal: "Tudo que está em relação com outro está fascinado por esse outro. Porque aquilo com que ele está em relação o fascina e move"[33].

Na Renascença, Marsílio Ficino, na esteira de Plotino, retoma esse tema do Amor mágico:

> A operação da magia é a atração de uma coisa por outra em razão de uma afinidade natural. Ora, as partes deste mundo, como os membros de um só e mesmo ser vivo, dependem todas de um mesmo criador, são ligadas entre si, pela comunidade de uma única natureza. [...] Desse parentesco comum nasce um amor comum, e desse amor, uma atração comum. Ora, eis a verdadeira magia. [...] Assim o ímã atrai o ferro, o âmbar a palha, o enxofre o fogo. O sol faz que se voltem para ele muitas flores e folhas, a lua tem o costume de atrair as águas, março os ventos, e ervas variadas atraem diversas espécies de animal. E mesmo nas coisas humanas cada um sofre a atração do seu próprio prazer[34]. As obras da magia são pois obras da natureza[35], a arte é instrumento da natureza. [...] Essa arte, os Antigos a atribuíram aos demônios porque sabiam que é o parentesco das coisas naturais que convém a cada um e o modo de restabelecer a concórdia entre as coisas, se ela vem a faltar. [...]. E toda a natureza é chamada mágica em virtude desse amor recíproco. [...] Ninguém pode duvidar, por conseqüência, de que o amor seja mágico, pois toda a potência da magia reside no Amor, e a obra do Amor se exerce por fascinação, encantamento e sortilégio[36].

31. Plotino, *Enéadas*, IV, 4 [28], 42, 24.
32. Ibid., 42, 25-30.
33. Ibid., 43, 16.
34. "Trahit sua quemque voluptas", Virgílio, *Bucólicas*, II, 65.
35. Reencontramos a mesma idéia de Plotino: a magia consiste antes de tudo nas atrações naturais.
36. M. Ficino, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, VI, 10, trad. R. Marcel, Paris, 1956, p. 219; trad. P. Laurens, Paris, 2002, p. 166-168. Minha tradução deve a essas duas fontes.

O matiz pejorativo que em Plotino acompanha a idéia de uma magia da natureza, em Ficino desapareceu completamente. A meu ver, duas causas explicam essa mudança de valor da noção de magia. Primeiro, os neoplatônicos posteriores a Plotino, isto é, sobretudo Jâmblico e Proclo, sob a influência dos *Oráculos caldeus*, desenvolveram uma nova concepção de magia que corresponde, é bom sublinhar, a uma reabilitação do papel de certas coisas sensíveis a serviço da vida espiritual da alma[37]. Vê-se assim desenvolver-se no neoplatonismo tardio uma espécie de sacramentalismo: certos sinais sensíveis, os "símbolos", e certos ritos materiais podem permitir, na teurgia neoplatônica, que se objetive o retorno da alma à sua origem divina. Pelo mesmo fato se admite que certas substâncias materiais possuem em si mesmas uma energia divina, e faz-se um esforço para decifrar o código da simpatia universal, para reconstruir os elos que ligam todos os degraus da realidade até os mais inferiores. Por outro lado, como foi demonstrado por Eugenio Garin, desde o fim do século XII vê-se desenvolver no Ocidente latino um interesse crescente pelas obras de magia, acompanhado de um desejo confuso, inerente a todo trâmite mágico, de aumentar o poder do homem sobre seus semelhantes e sobre a matéria[38].

Essa corrente se amplificará na Renascença sob a influência do hermetismo, que concede ao homem um maravilhoso poder sobre a natureza[39]. "*Magnum miraculum est homo*", dizia um escrito hermético, o *Asclépio*: "O homem é uma grande maravilha"[40]. Ficino pertence a essa corrente de pensamento. "Amor", "magia", "natureza" assumem nele um sentido completamente diferente. Plotino provavelmente teria podido escrever como Ficino: "A natureza foi chamada de 'mágica' em virtude do amor recíproco das coisas umas com relação às outras". Mas para ele essa frase teria um sentido negativo: ela teria querido dizer que os seres do mundo sensível são prisioneiros da natureza, em virtude da interação universal que se exerce no mundo, e das paixões e atrações que os seres sofrem apesar de seu querer.

37. Cf. Cl. Zintzen, Die Wertung von Mystique und Magie in der neuplatonischen Philosophie, *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 108 (1965), p. 91 ss.
38. E. Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, p. 135 ss.
39. Cf. P. Zambelli, Il problema della magia naturalis nel Rinascimento, *Rivista di Storia della Filosofia*, 28 (1973), p. 271-296. Ver também D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, 1958.
40. Asclépio, § 6, in *Corpus Hermeticum*, t. II, Traités XIII-XVIII, *Asclepius*, texto estab. por A. D. Nock, trad. A.-J. Festugière, Paris, 1945, CUF, p. 301, 18-19; cf. E. Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, p. 123, e A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Paris, 1954, p. 60-61.

Para Ficino, ao contrário, essa frase assume um sentido positivo: o amor é a grande lei do mundo e é ele que explica as atrações que se exercem entre todas as partes do mundo[41]. Se esse é o segredo e a magia da natureza, podemos buscar conhecer essas leis de atração universal, a fim de atrair as forças celestes nos objetos materiais e especialmente nas "figuras" e "imagens" que estão em harmonia e em afinidade com um modelo transcendente[42]. A magia da natureza fundará então a possibilidade de uma doutrina e de uma prática que buscarão descobrir e utilizar, de um modo natural e racional, todas essas correspondências secretas. Essa magia, de certa forma natural, será para a natureza o que a agricultura é para os produtos espontâneos da terra: ativará e disciplinará os processos naturais, graças à ciência das simpatias e das afinidades[43].

Nos três livros de seu *Sobre a filosofia oculta* (1533), Agrippa von Netesheim reuniu e sistematizou todo o material mágico acumulado havia séculos na tradição antiga, árabe e medieval, e, concebendo a magia como a filosofia natural por excelência, apresentou-a no quadro de um vasto sistema cósmico de tipo neoplatônico, em que a Alma do mundo desempenha um papel central[44]. A possibilidade da magia funda-se no fato de que, na matéria de cada coisa, há uma "virtude oculta", essa potência escondida de que já falava Agostinho, que é própria a cada coisa. A descoberta dessas virtudes ocultas permite estabelecer séries de correspondências simpáticas entre as coisas, desde os planetas até os metais e as pedras, passando pelos seres vivos, e, utilizando essas simpatias, obter efeitos surpreendentes. Graças à magia, e, além disso, à ascese espiritual que exige, "a nós, que estamos na natureza, acontece de dominar a natureza"[45].

O sentido profundo da noção de magia natural aparece claramente no resumo, redigido por Giambattista della Porta, de sua própria obra não publicada intitulada *Criptologia*:

41. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, p. 118.
42. Ibid., p. 74; E. Garin, *Moyen Âge et Renaissance*.
43. M. Ficino, *Commentaire sur le Banquet*, VI, 10, 82, v. p. 220 Marcel: "*Quemadmodum in agricultura, natura segetes parit, ars preparat*". Cf. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, p. 73.
44. A. Prost, *Les sciences e les arts occultes au XVIe. siècle*. Corneille Agrippa, sa vie et ses oeuvres, I-II, Paris, 1881-1883.
45. Agrippa von Nettesheim, *De occulta philophia libri tres*, ed. V. Perrone Compagni, Leiden, 1992, p. 414. Cf. Ch. Nauert, *Agrippa et la pensée de la Renaissance*, Paris, 2002, p. 236.

> Este livro trata dos mais profundos segredos que estão enterrados na intimidade do seio da natureza, para os quais não se pode encontrar princípios naturais nem explicações prováveis, mas que nem por isso são superstição.

Della Porta se empenha em revelar o que pode haver de demoníaco ou, ao contrário, de natural em certas receitas mágicas. Nas duas edições de seu *Magia natural* (1558 e 1589), esforça-se por dar, como diz William Eamon, "explicações naturais daquilo que se acredita serem fenômenos maravilhosos"[46]. E apresenta, em suas grandes linhas, o mesmo universo que seus predecessores, um universo de coisas dotadas de qualidades ocultas, entre as quais se estabelecem atrações e repulsões, correspondências, simpatias e antipatias, em todos os níveis da realidade.

Como Paracelso, ele pensa que se podem descobrir essas qualidades ocultas pelas "assinaturas" desejadas por Deus, quer dizer, certos detalhes da forma exterior dos seres, análogos às formas de outros seres, animados ou inanimados: elas permitem adivinhar que tal ser terá influência sobre tal outro. Della Porta concebe essa magia natural como uma ciência prática, capaz de se servir da natureza em vista dos interesses do homem. Toda atividade humana aí encontra seu lugar: inumeráveis receitas são propostas, por exemplo, no domínio da agricultura ou da metalurgia. Nesse último domínio, ele fez observações muito interessantes.

À medida que se apresenta como um catálogo de observações das bizarrias da natureza e de receitas para obter efeitos extraordinários e surpreendentes, a magia natural situa-se na linha de certa literatura, já bem viva na Antiguidade, dos segredos e maravilhas da natureza, de que falamos mais acima[47], mas difere dela pela utilização que faz da metafísica neoplatônica, a fim de explicar as correspondências e as séries, as simpatias e antipatias, que se manifestam num universo ao mesmo tempo unificado e hierárquico.

A tradição da *magia naturalis* manter-se-á viva até o romantismo alemão. Por exemplo, em 1765, apareceu em Tübingen uma obra intitulada *Magia naturalis*, na qual colaboraram, entre outros, Prokop Divisch, Friedrich Christoph Oetinger e Gottlieb Friedrich Rösler, e na qual os fenômenos da eletricidade e do magnetismo são interpretados na perspectiva da magia natural. Essas especulações terão grande influência

46. W. Eamon, *Science and the Secrets of Nature*, p. 211.
47. Cf. acima, capítulo 3, p. 54-55.

sobre a filosofia da natureza dos românticos alemães, notadamente a de Franz von Baader[48].

5. Mecânica e magia na Idade Média e na Renascença

Essa espécie de física matemática que era a mecânica antiga continuou a ser cultivada e mesmo desenvolvida na Idade Média. O tratamento matemático dos problemas de mecânica aparece claramente no século XIII, por exemplo nos escritos atribuídos a Jordano Nemerário, onde se encontram notadamente cálculos concernentes à elevação de pesos e a problemas com alavancas. No século XIV, Nicolau Oresme imaginará figurar geometricamente as variações da velocidade de um corpo.

Paralelamente a essas aplicações de um rigoroso método matemático, também se desenvolvem, do século XIII ao século XV, imaginações, aspirações, esperanças, uma fé no crescimento futuro da técnica e da mecânica. Essas imaginações, essas aspirações, essas esperanças de fato se juntam às da magia. Roger Bacon, do qual já falamos, esboça o programa de uma "arte usando da natureza como de um instrumento", que será superior à magia dos charlatães[49]. Ele imagina, por exemplo, navios sem remadores, máquinas de voar nas quais o homem ficaria sentado e faria se moverem asas análogas às das aves, uma máquina que permitiria levantar ou fazer descer os pesos, uma que seria capaz de repelir um milhar de homens e outra que permitiria andar no fundo do mar, pontes sem pilares, espelhos gigantes, aparelhos para ver melhor os objetos distantes ou para provocar ilusões de ótica, espelhos convexos que provocariam incêndios[50]. A isso se acrescentam todos os meios, o petróleo por exemplo, de iluminar ou de manter o fogo, máquinas para provocar ruídos espantosos no céu, bem como tudo que se pode realizar no domínio do magnetismo. No que concerne à astronomia, haveria instrumentos que permitiriam estabelecer o mapa celeste. Podemos evocar afinal as pesquisas alquímicas, cujo intuito era a fabricação de ouro e a prolongação da vida.

48. Cf. a coleção de estudos intitulada *Lumière et Cosmos*, Cahiers de l'Hermétisme, Paris, 1981, p. 191-306, os artigos de A. Faivre, Magia naturalis; e Ténèbres, Éclair et Lumière chez Franz von Baader, assim como os textos de F. C. Oetinger e G. F. Rösler, comentados por A. Faivre.

49. R. Bacon, *De mirabili potestate artis et naturae*, Paris, Simon Colin, 1542, fol. 37 recto.

50. Ibid., fol. 42-45.

Ao ler esses projetos, podia-se pensar que Roger Bacon era um verdadeiro filho de Prometeu, desejoso de violentar a natureza. Deve-se ver nele um precursor do desenvolvimento moderno da técnica? De fato, é preciso recolocar essas imaginações na perspectiva de sua visão cristã da história, que não é inteiramente a de um homem moderno, mas a de um teólogo da Idade Média, franciscano, professor em Oxford no século XIII, que demonstra aliás um saber enciclopédico: não apenas teólogo e filósofo, mas também praticante das matemáticas, da astronomia e da óptica. Em vez de "figura fáustica"[51], como queria Hans Blumengerg, com Émile Bréhier se falará mais dele como de um "teocrata iluminado"[52]. Roger Bacon quer apressar a conversão do mundo todo ao cristianismo, ameaçado pela aparição próxima do Anticristo. Todas essas invenções mecânicas devem ser postas a serviço da apologética. Elas aparecerão aos olhos dos fiéis como verdadeiros milagres, que os persuadirão sobre a necessidade de crer. Se nosso espírito humano, dirão eles, não pode compreender as maravilhas da natureza e da arte mecânica, não deve submeter-se às verdades divinas, que não compreende?[53] Quanto às invenções militares, deveriam servir à defesa da cristandade em sua luta talvez iminente contra o Anticristo.

Repostos no quadro de sua visão do mundo e da história, os projetos de invenções mecânicas de Roger Bacon estão portanto bem distantes de uma mentalidade moderna. Entretanto, é significativo que Bacon tenha podido pensar que as máquinas serviriam de argumento apologético. Isto supõe que compreendesse a importância que deve assumir ao mesmo tempo para o espírito e para o corpo a descoberta dos "segredos da natureza", isto é, as possibilidades maravilhosas que se encontram na natureza e que a mecânica, em seu desenvolvimento ulterior, utilizará para produzir efeitos prodigiosos. Não se trata mais apenas de contemplar o mundo, mas de transformá-lo, de colocá-lo a serviço dos homens. Essa atitude não é um fato isolado. René Taton sublinhou com razão o fato de que, precisamente a partir do século XIII, "aparece uma nova espécie de homem: o arquiteto ou engenheiro", e de que se desenvolve um crescente interesse pela atividade prática e técnica. Para ele, o desenvolvimento de ciências "mecânicas", como a estática, a dinâmica, a hidrostática, o magnetismo, que se pode observar igualmente a partir do fim do século XIII, não pode ser explicado sem os

51. H. Blumenberg, *La légitimité des Temps modernes*, p. 428.

52. É. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, Paris, 1991, t. I, p. 619.

53. R. Bacon, *Opus Maius*, ed. J. H. Bridges, Oxford, 1897-1900, t. II, p. 221, 3 v.; Cf. R. Carton, *La synthèse doctrinale de R. Bacon*, Paris, 1924, p. 94. Ver também as reflexões sobre R. Bacon de E. Garin, *Moyen Âge et Renaissance*, p. 23-25.

contatos estreitos entre os escolásticos e os técnicos, herdeiros da mecânica antiga. Roger Bacon, por exemplo, mantinha relações com um prático das artes mecânicas, Pierre de Maricourt, autor de um tratado sobre o magnetismo[54]. Assiste-se assim a uma tomada de consciência dos poderes da técnica e de sua importância para a vida humana. Esse movimento prosseguirá nos séculos XIV e XV para chegar aos engenheiros da Renascença, como Leonardo da Vinci, do qual são justamente célebres os projetos de invenções mecânicas. Sua vida e sua atividade foram bem mais as de um engenheiro que as de um artista[55]. Ele imaginou o avião, o submarino, o carro de assalto, fabricou autômatos como o leão mecânico, utilizado várias vezes nas festas principescas da época. Entretanto, assim como para Roger Bacon, não se deve exagerar seu papel de precursor da ciência moderna. Suas notas, às vezes geniais, são porém fragmentárias, e somando-se tudo é bem pequena sua contribuição para a solução de problemas de física ou de mecânica[56].

É extremamente interessante reencontrar em Leonardo da Vinci um espírito que reuniu em si mesmo a aspiração prometéica de utilizar a natureza a serviço do homem e a atitude, que denominei órfica, de observação respeitosa e admirativa da natureza. Se ele sonha em construir uma máquina voadora, começa por observar atentamente e desenhar o vôo das aves para compreender seu funcionamento mecânico[57].

Poder-se-ia comparar essa curiosidade e esse desejo de inventar, que emergem do século XIII ao século XIV, com o espírito helenístico que se difundiu em Alexandria sob o reino dos Ptolomeus. Mesma reação contra a abstração, mesma influência benéfica de soberanos esclarecidos, como os Médici, ou às vezes eles mesmos cientistas, como Frederico II de Hohenstaufen ou Afonso X de Castela[58]. Como quer que seja, a efervescência de trabalhos científicos e de imaginações ousadas que caracteriza esse período, em que mecânica e magia natural convergem em suas aspirações, oferecerá um terreno propício à revolução científica do século XVII.

54. R. Taton, *La science antique et médiévale*, reed. Paris, 1994, p. 637-638. Encontra-se nessa obra, p. 607, um resumo da *Epistola de magnete*, escrita por P. de Maricourt (= Petrus Peregrinus) "em 1269 sob os muros de Lucera (Talvez ele aí estivesse como engenheiro militar de Charles d'Anjou)": "Para Pierre de Maricourt, é a totalidade da esfera celeste que age sobre a totalidade da agulha imantada". Ver P. Radelet de Grave, D. Speiser, Le De Magnete de Pierre de Maricourt, trad. e coment. in *Revue d'histoire des sciences* (1975), p. 193-234.

55. B. Gille, *Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris, 1967, p. 126.

56. Ibid., p. 126-135.

57. E. J. Dijksterhuis, *Die Mechanisierung des Weltbildes*, p. 284.

58. R. Taton, *La science antique et médiévale*, p. 595ss.

11

CIÊNCIA EXPERIMENTAL E MECANIZAÇÃO DA NATUREZA

1. Experimentação antiga e medieval

Citamos num capítulo precedente esse texto escrito no fim do século V antes de nossa era pelo autor do tratado hipocrático *Da arte*, que já considerava a experimentação uma violência feita à natureza para obrigá-la a revelar o que ela nos oculta:

> Quando a natureza se recusa a liberar de boa vontade os sinais [clínicos], a arte encontrou os meios de constrição mediante os quais a natureza, violentada sem dano, os deixa escapar; depois, liberada, ela revela, aos que conhecem as coisas da arte, o que é preciso fazer[1].

Já aparecia, dizíamos também, a analogia entre a pesquisa dos segredos da natureza e um procedimento de instrução judiciária e mesmo criminal, que ao início dos tempos modernos será encontrado em Francis Bacon[2].

A seqüência do texto hipocrático mostra que o autor quer falar de tratamentos médicos que forçam o corpo do doente a apresentar os sintomas que permitirão diagnosticar esta ou aquela doença. É bem evidente que estamos longe da experimentação moderna, encarregada de verificar rigorosamente uma hipótese, notadamente por medidas precisas. Mas as

1. Hipócrates, *De l'art*, XII, 3, p. 240 Jouanna.

2. Cf. acima, capítulo 9, p. 115.

técnicas experimentais rudimentares continuarão a ser praticadas, em especial pelos aristotélicos, como Estratão de Lâmpsaco a propósito da gravidade e do vazio[3], pelos médicos, que operarão vivissecções não somente em animais mas também em seres humanos, condenados à morte ou prisioneiros[4], por Ptolomeu, autor de notáveis experiências no domínio da óptica[5], e também por Jean Philipon, sobre a relação entre o peso e a velocidade dos corpos em queda livre[6]. Segundo Nelly Tsouyopoulos e Mirko Drazen Grmek, Filoponos, que escrevia no século VI d.C., seria "o primeiro autor que propõe claramente o método hipotético-dedutivo para resolver o problema da indução"[7].

No capítulo anterior falamos do franciscano Roger Bacon, que considerava que sua *scientia experimentalis* suplantaria os prodígios da magia. Mas por causa disso não devemos considerá-lo o inventor da ciência e do método experimental. A palavra *experimentum*, em sua época e em sua obra, não designa aquilo que os cientistas modernos chamam de "experiência". *Experimentum* aqui se opõe sobretudo ao conhecimento abstrato e puramente intelectual. Trata-se mais de um conhecimento imediato, de uma experiência vivida que pode ser sensível ou espiritual. Graças ao *experimentum* a pessoa se torna um *expert*, hábil em revelar e utilizar os segredos da natureza, a servir-se da natureza como de um instrumento. A ciência experimental de Roger Bacon no fundo não é outra coisa senão a magia natural estreitamente ligada à mecânica, e, como a magia natural, visa principalmente realizar efeitos extraordinários, destinados antes de tudo a provocar uma admiração e um espanto capazes, na perspectiva de Roger Bacon, de converter os infiéis.

2. Herança da magia e da mecânica

Há consenso quanto a se considerar Francis Bacon o primeiro teórico dos métodos e das esperanças da ciência experimental. Para ele, a magia

3. Cf. G. E. R. Lloyd, *Une histoire de la science grècque*, p. 193-196.
4. Sobre a experimentação médica, cf. M. D. Grmek, *Le chaudron de Medée*, L'expérimentation sur le vivant dans l'Antiquité, Paris, 1997.
5. G. E. R. Lloyd, *Une histoire de la science grècque*, p. 328-331.
6. Ibid., p. 359.
7. M. D. Grmek, *Le chaudron de Medée*, p. 22; N. Tsouyopoulos, Die induktive Methode und das Induktionsproblem in der griechischen Philosophie, *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie*, 5 (1974), p. 94-122.

natural, que quer operar utilizando as simpatias e antipatias entre as coisas, é finalmente inútil[8]. Se aqueles que a praticam "produziram alguma obra, essa obra é de tal espécie que se presta à admiração e ao gosto da novidade, mas não ao proveito e à utilidade". Ela conserva talvez alguma coisa das operações naturais, por exemplo nos fenômenos de fascinação e de comunicação a distância dos espíritos e dos corpos. Bacon constata que ainda não existe uma verdadeira magia natural, não mais que uma verdadeira metafísica da qual ela decorreria, porque a magia natural pressuporia o conhecimento das formas[9]. Ela também teria como tarefa inventariar tudo aquilo que foi inventado pelo homem e tudo aquilo que poderia e deveria ser inventado.

Mas, consciente ou inconscientemente, Bacon utiliza, para formular seu projeto de descoberta e de dominação da natureza, expressões emprestadas ao universo conceptual da magia ou da mecânica. É assim que, como Agostinho ao descrever o funcionamento da magia[10], fala daquilo que está escondido no "seio da natureza":

> Há toda razão para esperar que a natureza esconda ainda em seu seio numerosos segredos de um uso excelente, que não têm parentesco nem analogia com o que já foi inventado e que extrapolam completamente as vias da imaginação[11].

Além disso, ele retoma o vocabulário de violência utilizado tradicionalmente nessas duas artes. Bacon quer mostrar a importância da experimentação para o progresso das ciências. Desde a Antiguidade, as pessoas se contentaram em colecionar observações sobre os fenômenos naturais. Foi assim que Aristóteles reuniu a documentação para sua *História dos animais*. Contudo o que vale não são os relatos mais ou menos verdadeiros de observações, mas as experiências que se praticam por si mesmas com ajuda das artes mecânicas:

> Da mesma forma como, na vida pública, se descobrem o natural de um indivíduo e a disposição oculta de seu espírito e de suas paixões, mais do que em outro momento quando ele se vê em dificuldade, também os

8. F. Bacon, *Novum Organum*, I, § 85, p. 147 Malherbe e Pousseur.
9. F. Bacon, *Du progrès et de la promotion des savoirs*, trad. M. Le Doeuff, Paris, 1991, p. 133.
10. Cf. acima, capítulo 10, p. 129-130.
11. F. Bacon, *Novum Organum*, I § 109, p. 165 Malherbe e Pousseur.

segredos (*occulta*) da natureza melhor se descobrem sob a tortura das artes [mecânicas] do que em seu curso natural[12].

Encontramos aqui portanto a representação da revelação dos segredos da natureza obtida de um modo análogo ao de um procedimento judiciário[13]. A natureza é uma acusada (uma feiticeira?), cuja confissão se extrai.

A ciência nascente possui em comum com a magia e a mecânica suas esperanças e seus projetos: trata-se de produzir todas as espécies de efeitos maravilhosos e úteis a partir das virtualidades ocultas da natureza. Na *Nova Atlântida*, Francis Bacon imagina uma espécie de Centre de Recherche Scientifique, "a Casa de Salomão", dividida em laboratórios consagrados a diversos tipos de problemas. O pai dessa Casa de Salomão define assim a finalidade do empreendimento: "Nossa fundação tem por fim conhecer as causas e os movimentos secretos das coisas e dilatar as fronteiras do império do homem sobre as coisas, em vista de realizar todas as coisas possíveis"[14]. Esse empreendimento é coletivo. Cada pesquisador tem sua tarefa definida e contribui para a obra comum. O pai enumera em seguida a seu interlocutor os diferentes programas de pesquisa. Por exemplo, em vastas grutas subterrâneas procura-se produzir novos metais artificiais; em outro lugar, graças à adjunção de vitríolo, enxofre, aço, cobre, chumbo, salitre e outros minerais, criam-se fontes que imitam os mananciais naturais e termais; em grandes edifícios, procura-se dominar os fenômenos meteorológicos: a chuva, a neve, o trovão; em jardins, tenta-se tornar as plantas mais precoces ou tardias, modificar a forma dos frutos e produzir plantas totalmente novas; ou ainda, em parques e áreas muradas, são criados animais com os quais são feitas experiências de todo tipo: ingestão de venenos, vivissecção, esterilização, modificação da forma, da cor, do tamanho, criação de espécies novas. Francis Bacon acredita na geração espontânea e imagina que serpentes, vermes, insetos e peixes poderiam nascer de matérias putrefatas[15]. Carolyn Merchant compara, aliás com razão, esse programa ao da magia natural de Giambatista della Porta, que também, por exemplo, esperava mudar a cor das flores, e sobretudo criar vermes,

12. Ibid., I, § 98, p. 159.
13. Cf. acima, capítulo 9, p. 114-117.
14. F. BACON, *La nouvelle Atlantide*, trad. M. Le Doeuff, Paris, 1995, p. 119. (W. Eamon expôs de forma notável toda a significação histórica do projeto de Bacon no capítulo 9 de seu livro *Science and the Secrets of Nature*).
15. Ibid., p. 119-129.

serpentes e peixes a partir da putrefação[16]. Essa enumeração de projetos evoca também a lembrança das listas de invenções imaginárias propostas por Roger Bacon e mesmo Leonardo da Vinci. Aí se reencontram, por exemplo, os instrumentos de óptica capazes de aproximar objetos longínquos ou, ao inverso, aumentar objetos pequenos; também se encontram máquinas de voar, submarinos, autômatos. Carolyn Merchant sublinhou com razão: o programa de Francis Bacon é um programa de manipulação do meio ambiente e da própria natureza, precisamente aquele que a nossa época se esforça por realizar, de um modo que se arrisca a ter conseqüências desastrosas não somente para a natureza, mas para a humanidade[17].

3. A revolução mecanicista do século XVII

Em carta remetida em 1644 a um de seus inúmeros correspondentes, o padre Mersenne, partidário decidido da explicação mecanicista dos fenômenos, escreve: nosso século "é o pai de uma movimentação universal. [...] O que você pensa dessas novidades: não nos oferecem uma perspectiva de fim de mundo?"[18].

Robert Lenoble descreveu em páginas notáveis esse acontecimento de alcance incalculável para a história da humanidade e da Terra que foi a revolução mecanicista iniciada com Galileu:

> Aproxima-se a hora quando, em poucos anos, a Natureza decairá de seu pedestal de deusa universal para se tornar, desgraça até agora jamais vista, uma máquina.
> Esse acontecimento sensacional poderia receber uma data precisa: 1632. Galileu publica os *Diálogos sobre os dois principais sistemas do mundo* e os interlocutores se encontram no arsenal de Veneza. Somos incapazes de imaginar hoje o que essa cenarização, em aparência anódina, tinha de revolucionária: que a verdadeira física pudesse nascer de uma discussão entre engenheiros. [...] O engenheiro conquista sua dignidade de cientista, porque a arte de fabricar tornou-se o protótipo da ciência. O que comporta uma nova definição do conhecimento, que não é mais con-

16. C. MERCHANT, *The Death of Nature*, San Francisco, 1990, p. 182-183.
17. Ibid., p. 180-186.
18. Carta a Rivet em 12 de março de 1644, citada por R. LENOBLE, *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, Paris, 1943, p. 342.

templação mas utilização, uma nova atitude do homem diante da Natureza: ele deixa de enxergá-la como uma criança enxerga sua mãe e passa a modelá-la; quer conquistá-la, ser seu mestre e possuidor[19].

Não direi porém, como Robert Lenoble, que é o "homem", isto é, a humanidade, que tem a partir de então uma nova atitude a respeito da natureza, por várias razões. Primeiro, de um modo geral, é preciso ser muito prudente quando se quer definir a mentalidade de toda uma época. E também de um modo geral — já o dissemos e vamos repetir[20] —, "o homem", isto é, o mesmo homem, não tem somente uma atitude com relação à natureza, pode ter uma percepção, pode-se dizer cotidiana, ou uma percepção estética, ou um conhecimento científico. O cientista sabe muito bem que a Terra gira ao redor do Sol, mas não pensa nisso quando fala no pôr do sol. Depois, a atitude dominadora da ciência moderna não é nova. Essa tendência prometéica existia havia muito entre os mecânicos e os mágicos, e já no Gênesis Deus ordenava ao homem que dominasse a terra. O que é preciso dizer, creio, é que com Bacon, Descartes, Galileu, Newton, operou-se uma ruptura definitiva não com as aspirações da magia, mas com seus métodos, e que esses sábios descobriram o meio de avançar de modo decisivo e definitivo nesse projeto de dominação da natureza apegando-se à análise rigorosa do que pode ser medido e quantificado nos fenômenos sensíveis.

Esse acontecimento — como quase todos os acontecimentos — tem múltiplas causas concorrentes. Primeiro, há esse triunfo dos engenheiros de que fala Robert Lenoble. Ele se forjou, já vimos[21], desde o fim da Idade Média e durante a Renascença; foi acelerado pelo caráter espetacular dos progressos do conhecimento realizados, nos séculos XV e XVI, graças às grandes descobertas, como a da América, feitas pelos navegadores, e às grandes invenções, como a da imprensa, feitas pelos artesãos. O valor e a dignidade da técnica e do trabalho manual foram realçados. É significativo que um artesão como Bernard Palissy escreva um 1553 um livro cujo título anuncia bem o programa: *Receita verdadeira pela qual todos os homens da França poderão aprender a multiplicar seus tesouros. Mesmo os que jamais tiveram conhecimento das letras poderão aprender uma filosofia necessária a todos os habitantes da terra*[22]. Para ele, a filosofia natural se aprende não nos livros,

19. R. Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, p. 310-312.
20. Cf. acima, capítulo 9, p. 112, e adiante, capítulo 18, p. 233.
21. Cf. acima, capítulo 10, p. 137-138.
22. La Rochelle, 1563, ed. crítica por Keith Cameron, Genebra, 1988.

mas no contato com a natureza, trabalhando com as mãos. No início do século XVI, Juan Luis Vives, no seu livro sobre o ensino das ciências (*De tradendis disciplinis*, 1531) e Rabelais, em seu *Gargantua* (1533), convidam os estudantes a entrar nas oficinas dos artesãos para aí observar as técnicas e os procedimentos dos homens que estão em contato direto com a natureza.

Os progressos realizados na fabricação de instrumentos permitiram especialmente a construção do microscópio a partir do início do século XVI, e do telescópio nos séculos XVII e XVIII, que revolucionaram as possibilidades da observação, mas que certos naturalistas hesitaram em utilizar, como repetimos[23], porque temiam que esses instrumentos atrapalhassem a visão exata das coisas.

Esse entusiasmo pelo conhecimento prático implicou em certa época um desprezo profundo e quase geral pelo saber livresco e pelo argumento de autoridade. Desde então a ciência não deve se apoiar naquilo que se diz: no que dizem as pessoas sobre os fenômenos — Aristóteles havia recolhido muitas informações desse tipo em seus livros de história natural — e, com mais forte razão, no que disseram Aristóteles, Galiano ou Ptolomeu, mas no que se pode experimentar, isolada ou coletivamente, no que se pode fabricar, no que se pode construir. É o fim do argumento de autoridade. A Verdade é filha do Tempo, isto é, dos esforços coletivos da humanidade[24].

Não se trata mais de ler, de explicar os textos e de pedir emprestado o saber dos antigos, mas de pôr em campo a razão juntamente com observações concretas e experiências bem conduzidas. Descartes escreve, no fim do *Discurso do método*, que espera que aqueles que se servem de sua razão natural completamente pura, isto é, que não tiveram seu espírito estragado pela escolástica, apreciarão melhor suas opiniões do que aqueles que só acreditam nos livros antigos[25].

A revolução mecanicista ligou-se portanto estreitamente ao que se poderia chamar de democratização do saber. A ciência não é mais apanágio de alguns iniciados, como era o caso da magia, ou de alguns privilegiados, estudantes ou professores universitários, mas acessível a toda a humanidade. Francis Bacon no *Novum Organum* e Descartes no *Discurso do método* consideram que o método que propõem é um instrumento que permite a

23. Cf. adiante, capítulo 12, p. 169-170.
24. Cf. adiante, capítulo 14, p. 187-202.
25. Descartes, *Discours de la méthode*, VI, § 77, p. 649 Alquié.

qualquer espírito ter acesso ao conhecimento científico. Quando se traça um círculo com a mão ele pode ser mais ou menos exato. Mas esse traçado não depende mais das qualidades da mão quando feito com um compasso. O método científico é o compasso que permite equalizar todos os talentos[26].

Além disso, como já havia entrevisto Francis Bacon na *Nova Atlântida*, as descobertas científicas são obra não de um trabalho isolado, mas de uma colaboração entre cientistas. Vê-se assim florescer em toda a Europa, no século XVII, academias de ciências nas quais os trabalhos de diferentes cientistas são apresentados e discutidos.

Uma mudança radical se introduz com Galileu na definição da mecânica. Enquanto em toda a Antiguidade e na Idade Média a mecânica era a ciência de objetos artificiais, ou seja, de utensílios fabricados pelo homem para forçar a natureza a agir a serviço do homem de um modo "contra a natureza" — mesmo sabendo muito bem que para isso era preciso utilizar as leis da natureza[27] —, a partir de então, com Galileu, a física e a mecânica começam definitivamente a se identificar, porque a mecânica, por um lado, consiste na aplicação das leis da natureza e, por outro, a física galileana utiliza, para estudar a natureza, cálculos e noções matemáticas que serviam à mecânica antiga para construir os objetos artificiais. O cientista opera então como um engenheiro que tivesse de reconstruir as engrenagens e funções da máquina-natureza.

Essa passagem é claramente enunciada por Descartes num capítulo de seus *Princípios da filosofia* intitulado "Como alcançar o conhecimento das figuras, grandezas e movimentos dos corpos insensíveis?". Descartes responde a essa pergunta da seguinte maneira. Primeiramente, reconhece que as menores partes dos corpos são insensíveis e não podem ser percebidas com a ajuda dos sentidos. As únicas noções claras e distintas que se pode ter das realidades materiais são as noções de figuras, de grandezas e de movimentos. Ora, as regras que se reportam a essas noções são as da geometria e da mecânica. Todo o conhecimento que os homens conseguem ter da natureza só pode ser tirado dessas regras. Nessa investigação, diz Descartes,

> serviu-me bastante o exemplo de muitos corpos compostos pelo artifício dos homens: porque não vejo diferença entre as máquinas feitas pelos

26. F. BACON, *Novum Organum*, I, § 61, p. 121, Malherbe e Pousseur; DESCARTES, *Discour de la méthode*, I, § 3, p. 568 Alquié; J. MITTELSTRASS, *Die Rettung der Phänomene*, Berlin, 1962, p. 199, n. 314, alude a esse aspecto da revolução mecanicista.

27. Cf. acima, capítulo 10, p. 136-138.

> artesãos e os diversos corpos que somente a natureza compõe, senão que os efeitos das máquinas não dependem da disposição de certos tubos ou molas ou outros instrumentos que, devendo ter alguma proporção com as mãos daqueles que os fazem, sempre são tão grandes que suas figuras e movimentos podem ser vistos, enquanto os tubos ou molas que causam os efeitos dos corpos naturais são ordinariamente pequenos demais para ser perecebidos por nossos sentidos. E é certo que todas as regras mecânicas pertencem à física, de modo que todas as coisas que são artificiais são por isso naturais. Porque por exemplo quando um relógio marca as horas por meio das engrenagens de que é feito isso não lhe é menos natural quanto é para uma árvore produzir frutos. É por isso que, do mesmo modo que o relojoeiro, vendo um relógio que não fez, pode ordinariamente julgar, a partir de algumas de suas partes que enxerga, quais são todas as outras que ele não vê: assim, considerando os efeitos e as partes sensíveis dos corpos naturais, esforcei-me por conhecer quais devem ser as suas partes insensíveis[28].

Descartes e os mecanicistas rejeitam assim a distinção tradicional entre os procedimentos da arte humana, agindo a partir do exterior, e os processos naturais. Em seu *Dicionário filosófico*, no artigo "Natureza", Voltaire resumirá bem a situação: "Pobre criança, queres que te diga a verdade? É que me deram um nome que não me convém: chamam-me de natureza e eu sou inteiramente arte".

Porque doravante é a máquina, e não mais o organismo vivo, o modelo que serve para conceber e explicar a natureza, e Deus aparece, nessa perspectiva, como o construtor da máquina do mundo e exterior a ela: o grande engenheiro, o grande arquiteto, o grande relojoeiro. Tais expressões aparecem muitas vezes nos séculos XVII e XVIII[29]. São conhecidos os célebres versos de Voltaire:

> O universo me embaraça e eu não posso imaginar
> que esse relógio existe mas não existe relojoeiro[30].

28. DESCARTES, *Les principes de la philosophie*, IV, § 203, in DESCARTES, *Oeuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, t. III, Paris, 1973, GF, p. 520.

29. Por exemplo, J. KEPLER, *Mysterium Cosmographicum*, 16 C, trad. A. Segonds, sob o título, Paris, 1984, p. 13: Deus mediu todas as coisas, como um arquiteto humano (ver a nota de A. Segonds); LEIBNIZ, *Monadologia*, § 87.

30. Voltaire, *Les cabales*, que podemos ler, com a nota de comentário do próprio Voltaire, in VOLTAIRE, *Oeuvres complètes*, ed. M. Beuchot, Paris, 1834, t. XIV, vol. III, *Poésies*, p. 261.

É verdade que, desde a Antiguidade, tanto escritores cristãos como pagãos, Lucrécio ou Calcídio ou Lactâncio, por exemplo, tinham falado da natureza como de uma *machina*[31]. Mas também é verdade que empregando essa metáfora pretendia-se apenas aludir ao belo arranjo da natureza. Entretanto, em escritores cristãos como Lactâncio, a metáfora podia abrir caminho para uma concepção mecânica do universo. Quando aparece no século XIV, em 1377, com Nicolau Oresme, a comparação da natureza com um relógio, determina-se a perspectiva propriamente mecanicista[32]. Em 1599, ao fim da epístola dedicatória que precede sua tradução das *Questões mecânicas* do Pseudo-Aristóteles, Monantheuil declara que o universo é o instrumento de Deus na medida em que é a maior, a mais potente, a mais estruturada de todas as máquinas, porque é a engrenagem (*complexio*) de todos os corpos[33]. A metáfora assumirá toda a sua importância e significação com Mersenne e Descartes.

Dadas as relações bem estreitas que desde a Antiguidade ligam matemática e mecânica, essa representação da natureza como mecanismo teve como conseqüência capital a aparição, graças a Kepler, Galileu, Descartes, Huyghens, Newton, de uma física matemática que se afeiçoa aos dados quantificáveis e mensuráveis dos fenômenos e se esforça em formular sob a forma de equações as leis que os regem. Para Galileu, por exemplo, a natureza é um livro escrito numa língua que não se comprende se não se conhecem os respectivos caracteres, os quais não são outros senão as figuras matemáticas[34]. A partir desse giro decisivo em direção à matematização da natureza, abrir-se-á a possibilidade de evolução da ciência em direção à física moderna.

31. Lucrécio, *Da natureza*, V, 96; Calcídio, *Comentário sobre o Timeu*, § 146 e § 299, texto latino em Plato Latinus, t. IV, *Timaeus a Calcidio translatus commentarioque instructus*, ed. J. M. Washink, London/Leiden, 1962, p. 184, 19 e 301, 19. Para Lactâncio, *Instituições divinas*, IV, 6, 1, Deus é o *machinator mundi*. Sobre a metáfora da máquina, cf. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt, 1998, p. 91-96.

32. N. Oresme, *Le livre du Ciel et du Monde*, II, 2, ed. A. D. Menut and A. J. Denomy, transl. with an introd. by A. D. Menut, Madison/Milwaukee/London, 1968, p. 282, linha 142. Sobre a metáfora do relógio, cf. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, p. 103-107.

33. H. Monantholius, *Aristotelis Mechanica*, Graece emendata, Latine facta, Paris, 1599, Epistola dedicatoria, fol. a IIIr.

34. Galileu, *L'essayeur*, trad. C. Chauviré, Paris, 1980, p. 141.

4. Segredos da natureza

A revolução científica não pôs fim ao uso da metáfora dos segredos da natureza. Os sábios continuaram a utilizá-la: por exemplo, em sua *Vida de Descartes*, escrita no fim do século XVII, Baillit diz a propósito do padre Mersenne: "Nenhum mortal foi tão curioso quanto ele para penetrar todos os segredos da Natureza e para levar todas as ciências e todas as artes à sua perfeição"[35]. Pascal dirá, por exemplo: "Os segredos da natureza são ocultos; embora ela opere sempre, nem sempre se descobrem seus efeitos"[36]. Sem empregar a palavra "segredo", Molière, em 1672, faz que diga Beraldo, em *O doente imaginário*:

> As molas da nossa máquina são mistérios, até aqui, onde os homens não vêem nada; [...] a natureza colocou ante nossos olhos véus espessos demais para que se possa dela conhecer alguma coisa.

Paradoxalmente, é no início do século XVII, na época da revolução científica de que falamos, no momento em que a natureza perde seu valor como sujeito agente e deixa de ser imaginada como uma deusa, que ela aparece sob os traços de uma Ísis se desvelando, no frontispício de um número enorme de manuais científicos[37].

Mas os segredos da natureza não são mais as qualidades ocultas e invisíveis, as forças escondidas, as possibilidades insuspeitadas que ficam por trás das aparências e que a natureza nos subtrai, mas, graças ao microscópio e ao telescópio, são antes de tudo objetos materiais desconhecidos que o homem pode chegar a ver. Os segredos da natureza se desvelam enfim e o homem torna-se o "mestre das obras de Deus", como disse Kepler[38]. Um dos pioneiros das pesquisas feitas com ajuda de microscópio, A. van Leeuvenhoek[39], publica suas observações num livro intitulado *Arcana Naturae detecta*[40]. Esses segredos desvendados da natureza são, por exemplo, as rea-

35. A. Baillet, *Vie de Descartes*, Paris, 1691, t. II, 352.

36. B. Pascal, *Fragment d'um Traité du vide*, p. 78 Brunschvicg.

37. Cf. adiante capítulo 19, p. 261-265.

38. J. Kepler, *De macula in sole observata*, cit. por H. Blumenberg, *La légitimité des Temps Modernes*, p. 430, n. 2.

39. Cf. o capítulo consagrado a Leeuvenhoek, em J. Rostand, *Esquisse d'une histoire de la biologie*, Paris, 1945, p. 9-21.

40. *Arcana Naturae detecta*, ab A. van Leeuvenhoek, Delphis Batavorum, H. Crooneveld, 1695.

lidades que ele descreve em sua obra: os animálculos, que hoje se denominam infusórios, ou ainda glóbulos do sangue, ou as bactérias, ou os espermatozóides. Todas essas descobertas iriam apresentar problemas inteiramente novos para a biologia. Os segredos da natureza são também as diferenças entre o sol e a lua, as estrelas da Via Láctea, o satélite de Júpiter que Galileu descobre com ajuda do telescópio, ou ainda as manchas do Sol.

Acima de tudo, os segredos da natureza são os mecanismos e seu funcionamento oculto por trás das aparências, mecanismos que se espera descobrir graças aos instrumentos que desenvolvem o poder dos sentidos, mas também, e sobretudo, graças à experimentação e ao cálculo matemático, que permite formular as equações que regem o movimento da matéria, e assim poder reproduzir os efeitos causados pelas máquinas que compõem a grande máquina do mundo[41].

5. A inspiração cristã do mecanicismo

Não se saberia sublinhar suficientemente o caráter cristão dessa revolução mecanicista do século XVII. Primeiro, o projeto de dominação da natureza que a caracteriza — que, aliás, não é estranho, como vimos, à Antiguidade pagã — reflete o convite de Deus a Adão e Eva: "Submetei a terra". Vimos como Francis Bacon considerava que a missão da ciência consistia em devolver ao homem os direitos sobre a natureza que Deus lhe havia concedido. Pela queda original o homem tinha perdido ao mesmo tempo o estado de inocência e seu poder sobre a natureza. Dessas duas perdas, a religião podia reparar a primeira e a ciência a segunda[42]. E Descartes, opondo-a à filosofia especulativa que se ensina nas escolas, propõe uma filosofia prática que, conhecendo a força e as ações do fogo e dos outros elementos, assim como dos corpos que nos cercam, nos tem como "mestres e possuidores da natureza", e considera que seu dever é dar a conhecer sua física para o bem geral dos homens[43].

A representação do mundo como máquina correspondia perfeitamente à idéia cristã de um Deus criador, transcendendo absolutamente sua obra. Além disso, um texto bíblico — "Ele tudo dispôs com medida, número e

41. Cf. W. Eamon, *Science and the Secrets of Nature*, p. 296-297.
42. F. Bacon, *Novum Organum*, II, § 52, p. 334 Malherbe et Pousseur.
43. Descartes, *Discours de la méthode*, VI, § 61, p. 634 Alquié.

peso"[44] — parecia mesmo convidar os sábios a reter como essenciais na natureza apenas os elementos matemáticos. Santo Agostinho havia citado esse texto bíblico em apoio à concepção cosmológica de Platão, que, diz, "apresenta Deus como se servindo dos números para fabricar o mundo"[45]. Agostinho aí fazia eco à afirmação de Plutarco: "Segundo Platão, Deus não cessa de fazer geometria"[46]. Ora, nos séculos XVII e XVIII, Deus será concebido como um geômetra[47] e matemático[48], e especialmente no século XVII sábios como Bacon, Mersenne, Descartes, Pascal terão assim a impressão de uma harmonia profunda entre sua visão mecanicista do mundo e sua fé religiosa.

Entretanto, eu não partilharia o otimismo de Robert Lenoble, que opõe o século XVIII, onde reinaria um sentimento de culpabilidade, provocado pela oposição da religião e da ciência, ao século XVII, que ofereceria "o exemplo tão raro" "de um crescimento do homem feito na paz e no acordo com Deus"[49]. Segundo ele, o século XVII tinha reencontrado o equilíbrio afetivo do século XIII, "quando ciência e religião andavam juntas". Para ter consciência da falsidade dessa descrição, basta recordar a condenação de Galileu pela Inquisição e a inquietação, se não a angústia, que ela faria pesar dali em diante sobre a pesquisa científica. Descartes por exemplo insistirá fortemente no caráter hipotético de suas teorias e hesitará em publicar seu *Tratado do mundo*[50]. Digamos sobretudo que os sábios do século XVII podiam ser encorajados em seu trabalho científico pela fé cristã, mas que eles não eram de modo algum autoridades eclesiásticas que pretendessem representar a religião.

44. Sabedoria 11,21.
45. Agostinho, *A cidade de Deus*, XII, 19.
46. Plutarco, *Propos de table*, VIII, 2, 1, 718 b-c.
47. Por exemplo, Voltaire fala do "eterno geômetra" em suas notas à sátira *Les cabales*, p. 262: "Aquilo que Platão chamava o eterno geômetra". Cf. adiante, p. 345.
48. Cf. Leibniz, De rerum originatione radicali, in *Die philosophischen Schriften vom Gottfried Wilhelm Leibniz*, ed. C.I. Gerhard, t. VII, Berlin, 1890, p. 304: "Na produção (*originatione*) radical das coisas opera uma matemática divina".
49. R. Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, p. 323.
50. Cf. adiante, p. 154, a propósito do voluntarismo teológico.

6. Segredo divino

Esses sábios achavam um modo de escapar às condenações graças à doutrina teológica da liberdade absoluta da onipotência divina, que a Idade Média declinante havia desenvolvido para exaltar a transcendência de Deus, e que continuava a ser comumente admitida. Para compreender toda a importância que teve na época essa doutrina teológica, é preciso voltar ao texto de Descartes que citamos acima[51]. A explicação mecanicista consiste em tentar definir como funcionam estas ou aquelas partes da máquina do mundo para explicar assim como elas nos aparecem tal e qual nos aparecem, mas sem que possamos saber se efetivamente funcionam do modo como foram reconstruídas. A explicação mecanicista é pois hipotética. Ela aventa a hipótese de um certo funcionamento, definido, se possível, por uma relação matemática, para explicar o fenômeno que temos diante dos olhos. Mas é possível que de fato o funcionamento seja diferente, e que uma outra hipótese seja discernível. Descartes o diz claramente: assim como um relojoeiro pode fazer dois relógios com o mesmo aspecto, mas com um mecanismo diferente, Deus pode fazer diferentes mundos aparentemente idênticos, mas fazendo-os funcionar com um mecanismo diferente:

> Deus tem uma infinidade de meios pelos quais pode ter feito que todas as coisas deste mundo pareçam tal como agora parecem, sem que seja possível ao espírito humano conhecer qual desses meios ele quis empregar para fazê-las[52].

Descartes pretende portanto descrever apenas uma gênese ideal e possível dos fenômenos. Mesmo se, facticamente, os fenômenos se produzissem segundo um processo diferente, não seria menos verdade que seria possível reproduzi-los segundo o mecanismo que se definiu, o que pode ser útil na medicina e nas outras artes, nota o autor do *Discurso do método*[53], pois o que vale não é o conhecimento daquilo que causa efetivamente este ou aquele efeito — não podemos conhecê-lo —, mas a possibilidade de reproduzir um efeito ou outro.

Digamos de passagem que é possível reconhecer aqui dois princípios metodológicos herdados da Antiguidade, dos quais temos de voltar a falar[54]:

51. Cf. acima, p. 146-147.
52. Descartes, *Les principes de la philosophie*, IV, § 204, p. 521 Alquié.
53. Ibid.
54. Cf. adiante, capítulo 13, p. 181-185.

de um lado, a possibilidade de propor uma pluralidade de explicações para o mesmo fenômeno; de outro, a necessidade de escolher em todos os casos uma explicação conforme aos fenômenos, de "salvar as aparências", se é que podemos traduzir assim a fórmula grega *sôzein ta phainómena*.

Mas voltemos a nosso princípio teológico. Ele aparece no texto latino dos *Princípios da filosofia*, quando Descartes declara que, finalmente, quanto às explicações mecanicistas que propôs, não se pode ter mais do que uma "certeza moral", isto é, "uma certeza que basta para a conduta da vida, mas mantém-se incerta, se a consideramos do ponto de vista da onipotência divina"[55].

Essa doutrina da onipotência divina estava implicada no conjunto das crenças judaicas e cristãs, como bem haviam visto o médico Galiano no século II e Porfírio no século IV da nossa era, como me fez notar Richard Goulet[56]. Contra a doutrina criacionista de Moisés, Galiano afirma que há coisas impossíveis por natureza, e que Deus não tenta fazer[57]. Quanto a Porfírio, o dogma cristão da ressurreição ou a idéia de um Deus aniquilando o mundo que havia criado supunha, a seus olhos, o total arbítrio da onipotência divina:

> Responder-me-ão: "Deus pode tudo". Mas isso não é verdade. Deus não pode tudo. Ele não pode fazer que Homero não tenha sido poeta, que Ilium não tenha sido destruída, que duas vezes dois sejam cem e não quatro[58].

55. Descartes, *Principia Philosophiae*, IV, § 205, in Ch. Adam, P. Tannery, *Oeuvres de Descartes*, Paris, reed. 1964, t. VIII, 1, p. 327: "certa moraliter, hoc est quantum sufficit ad usum vitae, quamvis, si ad absolutam Dei potentiam referantur, sit incerta".

56. Ao me passar as preciosas indicações que se encontram no manuscrito (a ser publicado) de sua edição e tradução do *Monogénès* de Macário de Magnésia, obra cristã graças à qual pode-se reconstituir uma parte da argumentação anticristã de Porfírio.

57. Galiano, *De usu partium*, XI, 1-4, texto grego e trad. latina em Galiano, *Opera omnia*, ed. C. G. Kühn, Leipzig, 1821-1833, reed. Hildesheim, 1964-1965, t. III, p. 905-906; Véronique Boudon, Galien et le sacré, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* (dez. 1988), p. 334, repõe esse texto na perspectiva da atitude de Galiano com relação ao sagrado.

58. Em Macário de Magnésia, *Monogénès*, IV, 24, 5; e Dídimo o Cego, Comentário sobre Jó, X, 3 (papiro de Toura), ed. U. e I. Hagedorn e L. Koenen, Bonn, 1968, p. 280. Ver o fragm. 94 da coleção de A. von Harnack, *Porphyrios' Contra Christianos*, Abhandlungen der Königlichen Preussischen Akademie dere Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Berlin, 1916. R. Goulet assinala que a mesma doutrina já se encontrava em Plínio o Velho, História natural, II, 27: "ele não pode impedir que duas vezes dez sejam vinte".

Para o voluntarismo teológico, ao contrário, se dois e dois são quatro é porque Deus assim o quis. Não há necessidade inteligível que se imponha ao poder absoluto de Deus:

> As verdades matemáticas a que chamais verdades eternas foram estabelecidas por Deus e dele dependem inteiramente como todo o resto das criaturas. É com efeito falar de Deus como de um Júpiter ou um Saturno e sujeitá-lo ao Styx e aos destinos dizer que essas verdades são independentes dele[59].

Deus as estabeleceu, "assim como um rei estabelece as leis em seu reino". Foi o que escreveu Descartes ao padre Mersenne em 15 de abril de 1630. Essa doutrina da total liberdade divina tem duas conseqüências. Primeiro, é possível que os fenômenos, aquilo que nos aparece, sejam produzidos por processos diferentes daqueles que podemos reconstruir de um modo matemático e segundo as leis da mecânica. Devemos renunciar à idéia de uma ciência absolutamente certa que conheça as verdadeiras causas. Daí resulta portanto que podemos constatar e medir os fenômenos naturais, mas jamais podemos compreender verdadeiramente suas causas. Os sábios do século XVII encontram nas razões teológicas um motivo suficiente para renunciar a se inquietar quanto à finalidade e à essência dos fenômenos. Basta-lhes determinar como esses fenômenos se produzem segundo as leis da mecânica. Talvez tenha sido o que padre Mersenne quis dizer quando escreveu: "Vemos somente a casca e a superfície da natureza, sem poder penetrá-la"[60].

Quer dizer — e voltamos aqui ao tema do medo da Inquisição —, os sábios do século XVII achavam nessa doutrina do voluntarismo teológico um meio de escapar à ira do magistério eclesiástico. Afirmando que "Deus tem uma infinidade de meios pelos quais pode ter feito que todas as coisas deste mundo pareçam tal como agora parecem, sem que seja possível ao espírito humano conhecer qual desses meios ele quis empregar para fazê-las"[61], Descartes dá a entender que não afirma que as coisas se passam efetivamente como tentou demonstrar, mas que ele apenas pode propor uma explicação racional verossímil. Foi o que Galileu se recusou a admitir. O

59. Em Descartes, *Oeuvres philosophiques*, t. I, p. 259-260 Alquié.

60. M. Mersenne, *Questions théologiques*, Paris, 1634, p. 11, citado por R. Lenoble, *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, p. 357. Cf. adiante, capítulo 20, p. 274.

61. Cf. acima, p. 152.

cardeal Belarmino, como assinalou corretamente Eduard Jan Dijksterhuis[62], tinha entretanto aconselhado Galileu a que se contentasse em afirmar que os movimentos aparentes se explicam melhor matematicamente quando se admite a rotação da Terra em redor do Sol, mas que isso se tratava de uma hipótese, admitindo assim que não se podia afirmar de um modo absolutamente certo que as coisas se passavam efetivamente dessa maneira.

A idéia da total liberdade da vontade criadora nos leva assim à doutrina antiga do segredo divino. Sêneca havia dito:

> Essas hipóteses são verdadeiras? Só os deuses sabem, eles que possuem a ciência do verdadeiro. Para nós, é lícito apenas escavar esses domínios avançando nas coisas escondidas, com a ajuda de conjeturas, privados sem dúvida da certeza de encontrar, mas não de toda esperança[63].

Mas a noite do segredo do Deus cristão livre e onipotente é ainda mais impenetrável. Porque o Deus dos estóicos era a Razão, era a necessidade racional, escolhendo o melhor dos mundos e o repetindo sempre graças ao eterno retorno, enquanto o Deus "todo-poderoso" é o criador, inteiramente livre, de um mundo qualquer entre as possibilidades infinitas e indiferentes, de um mundo no qual a necessidade racional é, ela mesma, uma criação livre de Deus. A necessidade racional está assim suspensa a uma escolha que ao fim é totalmente arbitrária[64].

7. O "engenheiro aposentado"

A harmonia, bem frágil aliás, entre religião e ciência devia ser de curta duração, porque a justificação religiosa do mecanicismo, de que acabamos de falar, trazia em si a própria negação e devia perder rapidamente todo significado. Primeiro, o mecanismo dos fenômenos podia muito bem ser estudado pondo-se Deus entre parênteses. Porque, finalmente, no sistema mecanicista, o papel de Deus limitava-se simplesmente a dar o "pon-

62. E. J. Dijksterhuis, *Die Mechanisierung des Weltbildes*, IV, § 162, p. 429. Sobre essa atitude, cf. adiante, capítulo 13, p. 182-184 (a propósito de Osiander).

63. Sêneca, *Questões naturais*, Os cometas, VII, 29,3.

64. Em seu artigo Secrets of God, Nature and Life, *History of the Human Science*, 3 (1990), p. 229-230, Evelyn Fox Keller mostrou, de um modo bem interessante, que nos séculos XVI e XVII os segredos da natureza e da vida representam o domínio dos segredos considerados femininos, por oposição aos segredos divinos considerados masculinos.

tapé" inicial, que punha em marcha o processo de constituição da máquina do mundo e seu funcionamento. Era o que Pascal reprovava em Descartes:

> Não posso perdoar Descartes; ele bem que pretendeu, em toda sua filosofia, dispensar Deus, mas não pôde impedir-se de fazê-lo dar um piparote para pôr o mundo em movimento; depois disso não há mais o que fazer de Deus[65].

Poder-se-ia também dizer que, no sistema de Newton, Deus está na situação de um "engenheiro aposentado", que não tem mais motivo para intervir[66]. Assim, pouco a pouco, Deus tornar-se-á uma hipótese inútil. Diz-se que Laplace assim respondeu a Napoleão, que lhe perguntava sobre o papel de Deus em seu *Sistema do mundo*: "Senhor, não tive necessidade dessa hipótese"[67].

Também há um germe de autodestruição na doutrina do voluntarismo teológico que era estreitamente ligado à abordagem mecanicista da natureza. Desejava-se exaltar a transcendência divina ao afirmar a liberdade absoluta da vontade de Deus. Mas, como bem observou Leibniz[68] em sua controvérsia com Clarke sobre a física de Newton, há equivalência total entre o sistema da vontade absoluta, admitido pelos mecanicistas, e o sistema epicurista do acaso absoluto: "A vontade sem razão será o acaso dos epicuristas"[69]. De um e de outro lado há finalmente irracionalidade total, a aparição do mundo desprovida de justificação racional, nem no absolutismo voluntarista, nem no desvio sem razão dos átomos epicuristas. De um e de outro lado não se pode absolutamente decidir racionalmente entre possibilidades totalmente indiferentes, quer se trate dos átomos epicuristas ou do espaço absoluto de Newton. A partir do século XVIII, e sobretudo do século XIX, a ciência mecanicista, que dispensa a consideração de causas e de fins, que se aferra aos fenômenos, será totalmente indiferente ao problema da existência ou não-existência de Deus e à maneira segundo a qual ele pôde criar o mundo.

65. B. PASCAL, *Pensées*, § 77, p. 360 Brunschvicg.
66. E. DISJKSTERHUIS, *Die Mechanisierung des Weltbildes*, IV, § 330, p. 549.
67. Citado por A. KOYRÉ, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, 1973, p. 336, onde se encontra uma interessante análise dessa evolução.
68. Cf. H. BLUMENBERG, *La légitimité des Temps modernes*, p. 162.
69. *Correspondance Leibniz-Clarke*, apresent. A. Robinet, Paris, 1957, p. 90.

8. Morte da natureza?

O fenômeno extremamente complexo da revolução mecanicista, que acabamos de descrever muito brevemente, foi objeto de numerosos estudos. A propósito desse fenômeno, alguns deles falaram de uma "morte da natureza". Esse é por exemplo o título de um livro extremamente interessante de Carolyn Merchant[70].

Essa expressão é chocante, mas afinal bem imprecisa. Ela pode significar simplesmente o fim da representação que os filósofos e cientistas se faziam da natureza antes da revolução mecanicista. Foi efetivamente o que aconteceu, e os filósofos do século XVII tiveram consciência disso. Até então se havia representado a natureza como um sujeito agente, fosse o próprio Deus ou uma potência subordinada a Deus e lhe servindo de instrumento. Descartes, em seu *Tratado do mundo*, rejeita expressamente essa representação: "Por Natureza, não entendo aqui alguma Deusa ou qualquer outra espécie de potência imaginária, mas [...] sirvo-me dessa palavra para significar a própria Matéria"[71]. De fato, para Descartes, a palavra "Natureza" pode designar seja a ação divina sobre a Matéria, seja a própria Matéria, seja o conjunto das leis estabelecidas por Deus na Matéria. Em 1686, Robert Boyle consagrará um tratado à noção de natureza. Ele recusa absolutamente a idéia de uma Natureza concebida como personalidade. Em lugar de dizer: a natureza faz isso ou aquilo, segundo ele é melhor dizer: tal ou tal coisa foi feita segundo a natureza, isto é, segundo o sistema de leis estabelecidas por Deus[72].

Mas pode-se perguntar se a transformação da idéia de natureza no espírito de um grupo microscópico de filósofos e de cientistas pôde verdadeiramente provocar uma transformação radical da atitude da humanidade com relação à natureza, uma "morte da natureza". Somente no início do século XIX, a partir do momento em que a produção começou a ser industrializada e quando o desenvolvimento da técnica tornou-se universal, a relação do homem com a natureza pouco a pouco foi profundamente

70. C. MERCHANT, *The death of Nature*. Women, Ecology and the Scientific Revolution, New York, 1980 [2. ed. 1990].
71. DESCARTES, *Traité du monde*, cap. VII, in DESCARTES, *Oeuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, t. I, Paris, 1963, GF, p. 349.
72. R. BOYLE, *A Free Inquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature*, London, 1686, in *The Works of the Honorable Robert Boyle*, I-VI, ed. Th. Bird, 2. ed., London, 1772 (reed. Hildesheim, 1966), t. V, p. 174 ss.

modificada. No século XVIII, alguns filósofos pressentiram essa evolução e propuseram uma abordagem diferente da natureza[73]. Mas nos séculos XVII e XVIII, nas obras artísticas, comandadas muitas vezes pelos próprios sábios, a natureza continuou a ser personalizada. Paradoxalmente, como logo veremos[74], exatamente no frontispício de manuais científicos da ciência nova é que aparecerá a Natureza personificada sob os traços da deusa egípcia Ísis, e, além disso, a Ísis-Natureza será objeto de um verdadeiro culto na época revolucionária e romântica.

73. Cf. adiante, capítulo 18, p. 235-237.
74. Cf. adiante, capítulo 19, p. 261-265.

12

A CRÍTICA DA ATITUDE PROMETÉICA

1. A VÃ CURIOSIDADE

Mecânicos, mágicos e cientistas esforçaram-se portanto, na Antiguidade, na Idade Média e nos tempos modernos, por arrancar à natureza aquilo que denominavam seus segredos. Entretanto, poderosas correntes de pensamento buscaram frear o que consideravam uma audácia desmedida no que ela tinha precisamente de prometéica, pois queria violentar a natureza por meios artificiais.

Já na Antiguidade, justamente na história de Prometeu, que, tendo arrebatado aos deuses o segredo do fogo, foi condenado a um suplício eterno, como no caso de Ícaro, que, voando artificialmente como se fosse uma ave, quis subir até o céu mas caiu no mar, aparecia, sob uma forma mítica, o pressentimento do perigo que representa a audácia, a *hubris*, para quem ousa buscar conhecer os segredos divinos. E essas duas figuras, já o dissemos[1], simbolizavam, nos livros de emblemas dos séculos XVI e XVII, os perigos da curiosidade ou da pretensão de dominar a natureza.

É preciso evocar de início a tradição filosófica que se opõe à vã curiosidade, aquela que desvia a alma do cuidado de sua vida moral[2]. Vimos que

1. Cf. acima, capítulo 9, p. 119-120.
2. Sobre a condenação, mas também a reabilitação da curiosidade, cf. H. BLUMENBERG, *La légitimité des Temps modernes*, p. 257-518.

era essa a posição de Sócrates[3], consistente numa recusa total das pesquisas sobre a natureza. Outros filósofos, mesmo reconhecendo a importância das pesquisas físicas, temiam ver o homem absorver-se nelas. Sêneca, que aliás escreveu um livro tratando das *Questões naturais*, pensa que é uma forma de intemperança querer saber mais do que se precisa[4]. Está aí quem sabe influenciado por Demétrio, o Cínico, a cujo respeito menciona algumas propostas dirigidas nesse sentido[5]. Há muitas questões concernentes à natureza, dizia Demétrio, que são ao mesmo tempo impossíveis e inúteis de resolver: "A verdade está oculta no fundo do abismo, dissimulada na obscuridade". E todavia a natureza não é ciumenta de seus segredos, pois tudo que nos conduz à felicidade e ao progresso moral, ela colocou bem à vista e perto de nós. Isso deveria nos bastar.

Quanto aos epicuristas, as pesquisas físicas têm interesse para eles apenas quando procuram a paz da alma, que nos libere do temor dos deuses e da morte:

> Se não sofrêssemos perturbação devido a nossas apreensões quanto aos fenômenos celestes e à morte, temendo que esta se abata sobre nós por nossa ignorância sobre os limites da dor e dos prazeres, não teríamos necessidade do estudo da natureza[6].

A idéia de um Deus criador, tal como se vislumbra no *Timeu*, podia induzir a um escrupuloso respeito do segredo divino da fabricação do universo e à renúncia à formulação de hipóteses sobre a produção dos fenômenos naturais.

Fílon de Alexandria, judeu e platônico, fala do "limite do saber"[7] e aconselha o homem a se conhecer a si mesmo, mais do que pretender conhecer a origem do mundo. Não podemos ter orgulho de penetrar esse segredo divino, como esses pretensos sábios que se vangloriam não apenas de saber o que é cada ser mas que, por bravata, a isso acrescentam o conhecimento das causas "como se tivessem assistido à criação [...] como se tivessem sido conselheiros do criador na sua fabricação"[8]. Mais vale buscar

3. Cf. acima, capítulo 9, p. 113.
4. SÊNECA, *Cartas a Lucílio*, 88, 36.
5. SÊNECA, *De benef.*, VII, 1, 5-6.
6. EPICURO, *Maximes capitales*, XI, em Epicuro, *Lettres, maximes, sentences*, introd., trad. e notas por J.-F. Balaudé, Paris, 1994, p. 201.
7. FÍLON, *De migratione Abrahami*, § 134.
8. Ibid., § 136.

conhecer-se a si mesmo. Alguns séculos depois, Agostinho condenará a curiosidade como "concupiscência dos olhos" e como necessidade de fazer experiências novas, mesmo se penosas[9]. Sucumbe-se à curiosidade assistindo a espetáculos, praticando a magia, mas também procurando conhecer obras da natureza que estão fora de nosso alcance, exigindo de Deus a prática de prodígios.

Se para os judeus e cristãos, como vimos[10], as palavras de Deus a Adão na narrativa do Gênesis lhe conferem um direito de dominação sobre a terra e um direito de utilização das criaturas inferiores, e por isso puderam, no fim da Idade Média, na Renascença e nos Tempos modernos, induzir o homem, sobretudo depois que ele constatou os progressos da ciência devidos à aplicação do método experimental, a buscar descobrir os segredos da natureza e a dedicar-se à pesquisa científica, também é certo, por outro lado, que os cientistas do século XVII deveriam ter reconhecido um limite a essa empresa: a necessidade, após o estudo dos fenômenos, de se deter ante o segredo impenetrável da vontade divina, que escolheu este mundo entre todos os mundos possíveis.

2. Crítica das técnicas que forçam a natureza

Em segundo lugar, desde a Antiguidade levantaram-se dúvidas sobre a legitimidade de toda técnica que força a natureza. Xenofonte, em seu livro *Memoráveis*, conta que Sócrates duvidava que as pesquisas sobre a natureza fossem desinteressadas, e suspeitava que os investigadores das coisas divinas acreditavam que, sabendo "por quais necessidades cada coisa vem a ser", poderiam produzir, quando quisessem, ventos, chuva, as estações e todas as demais coisas parecidas de que precisassem[11]. Desde essa época, portanto, já se pressentem as ambições prometéicas da ciência.

Vimos Cícero evocar os escrúpulos dos médicos empiristas temerosos de que, postos a descoberto pela dissecação, "os órgãos, privados de seus envoltórios, se modificassem"[12]. O aspecto das vísceras é diferente num corpo vivo e num morto. Se já se altera pelas emoções, com mais razão sob

9. AGOSTINHO, *Confissões*, X, 35, 54. Sobre a curiosidade condenada por Agostinho, cf. H. BLUMENBERG, *La légitimité des Temps modernes*, p. 353, 371.
10. Cf. acima, capítulo 11, p. 150.
11. XENOFONTE, *Mémorables*, I, 1, 15, trad. L.-A. Dorion.
12. Cf. acima, capítulo 3, p. 51-52.

efeito da morte[13]. Esse ponto de vista dos médicos empiristas também é mencionado por Celso, enciclopedista latino que escreve no século I de nossa era. Para eles, a vivissecção, praticada em criminosos pelos médicos dogmáticos Herófilo e Erasístrato na época helenística, é um ato de crueldade: "Uma arte incumbida de cuidar da saúde dos homens inflige a alguém não só a morte, mas ainda a morte mais atroz", e mesmo um ato de crueldade inútil, "porque não pode ser conhecido aquilo que se busca conhecer ao preço de tantas violências"[14].

A essas dúvidas metodológicas e morais juntam-se receios que poderíamos denominar ecológicos. Os mágicos e os experimentadores tinham querido arrancar seu véu à Natureza. Mas, se a Natureza se oculta, não teria suas razões? Não pretenderia ela nos proteger assim de perigos que nos espreitam, porque, tendo-a dominado e submetido, seremos ameaçados por nossos próprios progressos técnicos?

Esses temores incidiam notadamente sobre a exploração de minas e a escavação de galerias subterrâneas. Na perpectiva da decadência humana após a idade do ouro, Ovídio tinha reconhecido nessas técnicas uma característica da imoralidade total dos homens da idade do ferro:

> O homem não se satisfez com pedir à terra fecunda as colheitas e os alimentos que ela lhe devia, mas penetrou até suas entranhas; arrancou o que ela tinha escondido, [...] os tesouros que excitam nossos males. Cedo o ferro pernicioso e o ouro, mais pernicioso que o ferro, surgiram ao dia. Em seguida apareceu a guerra[15].

É o que repetirá Sêneca. Em vez de contemplar a imensidade do universo, remexemos a terra para dela extrair o que está oculto, isto é, o que é nocivo, em vez de nos contentarmos com o que ela nos oferece de bom:

Tudo que devia servir ao nosso bem, Deus nosso pai colocou a nosso alcance. Ele não esperou que fizéssemos nossas buscas, espontaneamente

13. Cf. M. D. Grmek, *Le chaudron de Médée*, p. 65: Aristóteles "estava convencido de que a realização de condições artificiais põe um fato natural fora da norma, desnatura os acontecimentos. Pode-se observar a natureza, mas não se pode extorquir seus segredos com violência". Mas eu não vejo sobre qual texto se fundamenta precisamente essa afirmação.

14. Celso, *Da medicina*, Pref., § 40, p. 143, Serbat. Sobre esse problema da vivissecção, cf. M. D. Grmek, *Le chaudron de Médée*, p. 135-140, e W. Deuse, Celsus im Proemium von 'De Medicina': Römische Aneignung griechischer Wissenschaft, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 37, 1, Berlin/New York, 1993, p. 819-841, onde se acha abundante bibliografia.

15. Ovídio, *Metamorfoses*, I, 137.

nos proviu[16]. As coisas nocivas, enterrou-as bem fundo. Só podemos nos queixar apenas de nós mesmos. O que causa nossa perda, trouxemos à luz do sol contra a vontade da Natureza, que as havia escondido[17].

À diferença de Posidônio, que ele critica vivamente[18], Sêneca considera o progresso técnico — não o progresso dos conhecimentos[19] — um perigo para a vida moral, pois seu motor é o amor ao luxo e ao prazer.

Na segunda metade do século I d.C., Plínio o Velho, em sua *História natural*, retomará as mesmas críticas[20]. Ele se inquieta com as conseqüências morais do progresso técnico, que leva ao luxo e, finalmente, à decadência dos costumes, em lugar de se ligar à satisfação das necessidades essenciais do homem[21]. As pesquisas minerais têm por motivos a cupidez, quando se trata do ouro e da prata, o ódio, quando se trata do ferro. Elas são ainda mais inaceitáveis na medida em que a terra nos oferece na superfície tudo que é necessário à nossa vida e à nossa saúde: "Como nossa vida seria inocente e feliz, como ela seria mesmo refinada, se desejássemos apenas o que se acha à superfície da terra, isto é, o que está bem próximo de nós". Independentemente dessas considerações morais, vemos surgirem nele também os temores concernentes ao perigo que as intervenções do homem infligem à natureza. Ele se inquieta com as conseqüências que terão para as montanhas as minas escavadas na terra[22]. Aqui entra aliás a representação da maternidade da Terra. Para Plínio, os terremotos parecem a manifestação da "indignação dessa mãe sagrada", porque penetramos em suas entranhas para arrancar-lhe os objetos de nossa cobiça. Também o autor anônimo do poema O *Etna* deplora que os homens, em vez de se dedicarem a uma pesquisa científica desinteressada que deveria ser sua primeira preocupação, preferem torturar a terra para arrancar-lhe seus tesouros[23].

16. Cf. Sêneca, *De benef.*, VII, 1, 6: a Natureza nada escondeu do que nos pode fazer felizes. Cf. Plínio o Velho, *História natural*, XXIV, 1.

17. Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 110, 10-11.

18. Ibid., 90; sobre Posidônio, cf. adiante, p. 164-165.

19. Cf. adiante, capítulo 14, p. 187.

20. Plínio o Velho, *História natural*, XXXIII, 2-3; ver também II, 158. Essa crítica da atividade de mineração terá eco na Renascença, por exemplo em Spenser; cf. W. M. Kendrick, Earth of Flesh, Flesh of Earth: Mother Earth in the *Faerie Queene*, *Renaissance Quaterly*, 27 (1974), p. 548-553; C. Merchant, *The Death of Nature*, p. 29-41, estuda esses textos da Antiguidade e da Renascença na perspectiva de seu capítulo I, "Nature as Female".

21. Plínio o Velho, *História natural*, XXXVI, 1-8.

22. Ibid.

23. Encontra-se o texto latino com tradução inglesa em J. W. Duff, A. M. Duff, *Minor Latin Poets*, London/Cambridge, 1945, p. 382-383 (versos 250 ss.).

3. O PRIMITIVISMO

Tudo isso corresponde a uma tendência a que se chamou primitivismo[24], inspirada pelo mito da idade de ouro, isto é, a representação de uma vida primitiva ideal: a perfeição da raça humana se situaria na origem dos tempos, e o progresso técnico seria sinal de decadência. A idade de ouro é a idade de Cronos, evocada por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* (versos 109 ss.). Os homens então viviam como deuses, sob o reino de Diké, a Justiça, o coração livre de cuidados. Não havia propriedade privada. A terra era fecunda e podia alimentar os homens, que não precisavam trabalhar. Em Empédocles, os primeiros homens, sob o reinado de Afrodite, não conhecem a guerra e são vegetarianos[25]. Esse tema da idade de ouro será encontrado entre os romanos. Em suas *Metamorfoses*, Ovídio elogia esse tempo ideal[26]. Sem repressão, sem lei, praticava-se então a boa-fé e a virtude. Não havia juízes, nem navegação, nem comércio, nem guerra, nem armas. A terra, mesmo sem ser cultivada, dava frutos e colheitas. Mas, depois de tão belo início, a raça humana degenera. À raça de ouro se sucedem a raça de prata, a raça de bronze, a raça de ferro. Esta, que corresponde ao estado atual da humanidade, é tão má que a Justiça, a Boa-fé e a Virtude fogem, subindo para o alto do Olimpo. Começa então o desabrochar da civilização: constroem-se barcos, sulcam-se os mares, a agrimensura delimita os campos. Cavam-se minas para arrancar à terra o que ela escondeu e assim podem-se fabricar armas. Essa teoria da degenerescência liga-se à de um envelhecimento do mundo, que é admitida tanto por um epicurista como Lucrécio[27], que fala da terra "esgotada e cansada de engendrar", como por um estóico como Sêneca[28], prevendo o cataclismo final, que será seguido de um novo período do mundo no qual as mesmas idades da humanidade se reproduzirão.

Sêneca, por sua vez, na seqüência de Posidônio, evoca a idade de ouro, quando a realeza era exercida pelos sábios e os homens viviam simplesmente, sem técnicas e sem luxo[29]. Mas pouco a pouco a degenerescência

24. A. O. Lovejoy, G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, 1935; R. Vischer, *Das einfache Leben*, Göttingen, 1965.
25. Empédocles, fragm. 128, Dumont, p. 427.
26. Ovídio, *Metamorfoses*, I, 89. Sobre esse tema, cf. J.-P. Brisson, *Rome et l'âge d'or. De Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris, 1992.
27. Lucrécio, *Da natureza*, II, 1122-1174.
28. Sêneca, *Questões naturais*, III, 30, 1-7.
29. Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 90. Sobre essa carta, cf. F.-R. Chaumartin, Sénèque, lecteur de Posidonius, *Revue des études latines*, 66 (1988), p. 21-29.

insinuou-se na humanidade. A realeza transformou-se em tirania. Os sábios, como os Sete Sábios, entre os quais por exemplo estava Sólon, precisaram então inventar as leis. A decadência dos costumes teve igualmente como resultado que os homens não mais sabiam se contentar com a simplicidade primitiva. Segundo Posidônio, são ainda os sábios que procuram remediar esse mal, inventando as diferentes técnicas. A respeito desse último ponto, Sêneca não mais está de acordo com Posidônio. Se Demócrito, como se conta, inventou a abóbada e a chave de abóbada, não o fez como sábio, mas como homem. Porque o sábio deve ocupar-se apenas da moral e do conhecimento desinteressado da natureza. Além disso, aponta Sêneca, Posidônio devia reconhecer que, se os sábios inventaram técnicas novas, não as praticaram, confiando-as a humildes artesãos. Finalmente, ele faz uma descrição idílica daquilo que foi a idade de ouro. A natureza, como uma mãe, protegia os homens. Não havia propriedade privada. Tudo se dividia fraternalmente. A terra era mais fértil. Os homens dormiam ao ar livre e assim contemplavam o céu noturno e os movimentos dos astros. Mas nem por isso os primeiros homens eram sábios, porque sua ignorância é que fazia sua inocência.

Esse primitivismo, esse elogio da vida simples, de fato eram comuns a quase todas as outras escolas filosóficas. Cínicos e epicuristas, especialmente, concordavam em rejeitar o supérfluo, o luxo, a riqueza. Diógenes o Cínico joga fora seu copo depois de ver uma criança bebendo na própria mão e declara que "a vida concedida aos homens pelos deuses é uma vida fácil, mas essa facilidade lhes escapa, porque eles buscam doces de mel, perfumes e refinamentos da mesma espécie"[30]. Para Diógenes, Zeus teve razão em punir Prometeu por haver descoberto o fogo, porque o fogo esteve na origem da preguiça do homem e de seu gosto pelo luxo[31]. Quanto a Epicuro, apenas admite os desejos necessários e naturais, o que implica uma recusa dos refinamentos da civilização.

O texto mais notável da Antiguidade concernente ao primitivismo se encontra num escrito hermético difícil de datar (talvez após o século IV de nossa era) e que tem por título *Kore Kosmou*[32] (termo que designa Ísis como

30. Diógenes Laércio, VI, 44.
31. Dion Crisóstomo, *Discours*, VI, 25, ed. e trad. ingl. J. W. Cohoon, t. I, Cambridge/London, 1971, LCL nº 257, p. 262-263; trad. em L. Paquet, *Les cyniques grecs*, Paris, 1992, p. 283.
32. *Kore Kosmou*, 44-46, in *Corpus Hermeticum*, t. IV, ed. A. D. Nock, trad. A.-Festugière, Paris, 1954 (2. ed. 1983), p. 15.

"menina dos olhos do mundo" ou como a "virgem do mundo"). Momos, isto é, a crítica personificada[33], censura Hermes por ter dado corpos humanos às almas criadas por Deus e de haver produzido assim seres temerários e arrogantes que serão capazes de ver, com sua audácia, os "belos mistérios da natureza". Eles explorarão tudo que está oculto:

> Os homens arrancarão as raízes das plantas e examinarão a qualidade de seus sumos. Perscrutarão a natureza das pedras e abrirão pelo meio não só os viventes destituídos de razão, mas digo que dissecarão seus semelhantes, em seu desejo de examinar como foram formados[34].

Construindo navios, irão se aventurar pelos mares, atingirão as extremidades da terra e ascenderão até os astros. Para Momos, só há um modo de reduzir a arrogância dos homens e sua audácia sem limites, e é enchê-los com inquietudes e preocupações. Eles serão devorados pela sede de realizar seus projetos e, quando estes falharem, serão devorados pelo desgosto e pela tristeza. Vem aqui à tona a fábula de Hygin[35], citada por Heidegger em *O ser e o tempo*[36], onde se diz ser a Preocupação que modela o limo de que é feito o homem. Aqui há provavelmente uma alusão ao nome de Prometeu, considerado comumente na Antiguidade o criador do homem. "Prometeu" quer dizer na verdade "previdente", mas também "preocupado". Como quer que seja, estamos ante uma profunda verdade psicológica. Porque são o desejo e o projeto, e especialmente o projeto técnico, "prometéico", que engendram a preocupação.

4. Os temores modernos: Rousseau e Goethe

Esses protestos continuarão no curso dos séculos e se amplificarão à medida que se desenvolverem as ciências e as técnicas. Tomaremos alguns exemplos. Em 1530, Agrippa von Nettesheim, partidário fervoroso da magia

33. Momos como encarnação da sátira aparece, por exemplo, em PLATÃO, *República*, 487 a, ou em LUCIANO, *Júpiter trágico*, onde ele explica aos deuses que não devem se se espantar de que os homens duvidem de sua existência, porque eles deixam reinar a injustiça sobre a terra.

34. *Kore Kosmou* 44-46, in *Corpus Hermeticum*, t. IV, p. 15, Nock-Festugière.

35. Texto latino e tradução em HYGIN, *Fables*, ed. J.-Y. Boriaud, Paris, 1997, CCXX, p. 145.

36. M. HEIDEGGER, *Être et Temps*, § 42, trad. F. Vezin, Paris, 1986 (acha-se aí o texto latino e uma tradução).

natural, faz uma crítica virulenta dos artifícios da civilização e das manipulações que se exercem contra a natureza nas diferentes atividades científicas e artesanais, por exemplo a lavra de metais preciosos nas minas ou o confinamento de animais na agricultura[37]. No século XVIII vê-se esboçar uma dúvida quanto à evolução dos conhecimentos científicos. Primeiro vem a atitude de desencorajamento de Diderot, que, aliás, não rejeita inteiramente o que chama de filosofia experimental, mas não crê que possam ter êxito, algum dia, os esforços dos cientistas e a edificação dessa nova torre de Babel:

> Quando se compara a multidão infinita de fenômenos da natureza com os limites de nosso entendimento e a fraqueza de nossos órgãos, é possível esperar outra coisa da lentidão de nossos trabalhos, de suas longas e freqüentes interrupções e da raridade dos gênios criadores senão algumas peças rompidas e separadas da grande cadeia que liga todas as coisas?[38]

Em Jean-Jacques Rousseau acha-se um notável eco das inquietações e críticas antigas, especialmente daquelas que tinham sido expressas por Ovídio, Sêneca e Plínio. Em seu discurso de 1750, ele responde peremptoriamente "não" à pergunta posta pela Academia de Dijon: "Se o restabelecimento das ciências e das artes contribuiu para apurar os costumes". Bem ao contrário, ciências e artes os corromperam, porque os homens não quiseram ouvir a advertência da natureza:

> O espesso véu com que ela [= a sabedoria eterna] cobriu todas as suas operações parecia nos advertir suficientemente de que não nos destinou a pesquisas vãs. Mas haverá alguma de suas lições que tenhamos sabido aproveitar ou que tenhamos negligenciado impunemente? Povos, sabei pois que a natureza nos quis preservar da ciência, como uma mãe arranca uma arma perigosa das mãos de seu filho; que todos os segredos que ela vos oculta são outros tantos males de que vos protege e que o esforço que despendeis em vos instruir não é o menor de seus benefícios[39].

37. AGRIPPA VON NETTESHEIM, *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium*, Anvers, 1530; *De l'incertitude aussi bien que de la vanité des sciences et des arts*, trad. Gueudeville, Leiden, 1726, 3 t. Há uma tradução alemã recente de G. GÜPNER, *Über die Fragwürdigkeit und Nichtigkeit der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Berlin, 1993.

38. D. DIDEROT, *Pensées sur l'interprétation de la Nature*, § VI, in DIDEROT, *Oeuvres philosophiques*, ed. P. Vernière, Paris, 1964, GF, p. 182.

39. Cf. J.-J. ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, ed. F. Bouchardy, Paris, 1964, p. 39.

Mas Rousseau não pensa por isso que se possa retornar à idade de ouro de um estado de natureza. Porque os primeiros homens viviam numa espécie de inconsciência e de apatia, sem comunicação entre si. Além disso, para ele a idade de ouro jamais existiu, pois os "estúpidos homens dos primeiros tempos não souberam aproveitá-la" e ela "escapou aos homens esclarecidos dos tempos posteriores"[40]. Não se pode andar para trás e suprimir o progresso das ciências e das artes, mesmo se ele conduziu ao amolecimento dos costumes, à depravação e à hipocrisia. Mas é preciso estar consciente desse mal provocado pela revelação dos segredos da natureza. Portanto, é aperfeiçoando a "arte" que se poderão "reparar os males que a arte em seu início causou à natureza"[41].

Assim, na idéia de segredo da natureza Rousseau via uma advertência que a Natureza fazia ao homem a propósito dos perigos que lhe apresentam as ciências, a técnica e a civilização. Mas admitia que a Natureza se deixava desvelar pela ciência experimental e pelos avanços da civilização, embora com risco e perigo para o homem. Kant, em sua *Antropologia*, resumiu bem o pensamento de Rousseau nessa matéria:

> Quanto ao quadro hipocondríaco [= em cores sombrias] que Rousseau traça da espécie humana se arriscando a deixar o estado de natureza, é preciso não ver aí o conselho de voltar e de retomar o caminho das florestas; essa não é sua opinião verdadeira; ele queria expressar a dificuldade para nossa espécie de alcançar seu destino seguindo a estrada de uma aproximação contínua; tal opinião não deve ser considerada como uma história no ar: a experiência dos tempos antigos e modernos deve embaraçar todo indivíduo que reflete e faz para si mesmo duvidoso o progresso de nossa espécie. [...] Rousseau não pensava que o homem deveria retornar ao estado de natureza, mas que deveria lançar sobre si mesmo um olhar retrospectivo a partir do nível em que se encontra hoje[42].

É possível que Rousseau também tenha se influenciado pela descrição epicurista que Lucrécio dá, em seu poema, da evolução da humanidade. Por um lado, Lucrécio aí descreve os primeiros homens ao mesmo tempo

40. J.-J. ROUSSEAU, *Du contrat social* (1ª. versão), in Rousseau, *Du contrat social*, ed. R. Derathé, Paris, 1964, p. 105. Cf. A. O. LOVEJOY, *Essays on the History of the Ideas*, Baltimore, 1948, p. 34, n. 27, "The Supposed Primitivism of Rousseau"; H. BLUMENBERG, *La légitimité des Temps modernes*, p. 477-478.
41. J.-J. ROUSSEAU, *Du contract social*, p. 110.
42. KANT, *Anthropologie*, trad. Foucault, Paris, 1984, p. 165.

como desprovidos totalmente de espanto e como totalmente ignorantes do bem comum[43]. Por outro lado, distingue duas etapas no desenvolvimento da cultura[44]. Numa primeira etapa, é pela necessidade, e não pelo desejo de conhecer, que os homens são constrangidos a descobrir as coisas indispensáveis à vida, em suma, as coisas naturais e necessárias. Numa segunda fase, são os desejos desnecessários que levam à invenção de técnicas como a navegação, a tecelagem e a metalurgia, destinadas a produzir coisas que, quando perseguidas imoderadamente, engendram o luxo e as guerras.

> O gênero humano trabalha sem fim, sem proveito, em pura perda, e se consome em vãos cuidados. E isso porque não sabe até onde deve ir a posse, e qual é o limite até onde pode estender-se o prazer[45].

Para Rousseau, as artes nascem das paixões do homem, da ambição, da avareza, da curiosidade vã. Em Lucrécio como em Rousseau, é pois a razão que deve aprender a moderar os desejos e a "reparar os males que a arte em seu início fez à natureza". A felicidade não se acha num bem-estar exagerado, mas na vida simples e próxima da natureza. Rousseau finalmente duvida que o homem possa alcançar a verdade: "Fomos feitos então para morrer atados à borda do poço onde a verdade se refugiou?"[46]

Alguns anos mais tarde, será de outra perspectiva que Goethe criticará a ciência experimental. Ele se situa numa outra tradição, a dos médicos empiristas, de que falava Cícero, que recusavam a dissecação por perturbar os fenômenos que queriam observar. Para ele, tudo que é artificial é incapaz de revelar a natureza, pela boa razão de que, paradoxalmente, a Natureza é "misteriosa em pleno dia", de que, repetimos[47], seu verdadeiro véu consiste em não ter véu, ou, melhor dizendo, de que ela se esconde porque não sabemos vê-la, ainda que esteja sob nossos olhos:

> Instrumentos que aqui vejo, pareceis me desdenhar com todas as vossas rodas, vossos dentes, vossas alças e vossos cilindros! Eu estava à porta e devíeis servir-me de chave. Sois, é verdade, mais rendilhados que uma chave, mas não levantais o ferrolho.

43. LUCRÉCIO, *Da natureza*, V, 958.
44. Cf. B. MANUWALD, *Der Aufbau der lukrezischen Kulturentstehungslehre*, Wiesbaden, 1980. Ver também P. BOYANCÉ, *Lucrèce et l'épicurisme*, Paris, 1953, p. 253-261.
45. LUCRÉCIO, *Da natureza*, V, 1430.
46. J.-J. ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, p. 42 Bouchardy.
47. Cf. adiante, capítulo 20, p. 276-282.

Misteriosa em pleno dia, a Natureza não permite que retirem seu véu, e o que ela não deseja revelar ao teu espírito, tu não poderás constrangê-la a fazê-lo com alavancas e hélices[48].

Goethe contradiz assim Francis Bacon, que deseja que a Natureza fale sob a tortura da experimentação. Para Goethe, em vez de falar, "a Natureza se cala sob a tortura"[49]. Mas, como aconselha o Evangelho, ela responde francamente às perguntas que lhe são feitas diretamente: "Sua resposta a uma pergunta honesta é: Sim! Sim! Não! Não! Todo o resto vem do Mal".

A observação assistida por meios mecânicos atrapalha a sã visão dos fenômenos naturais:

Microscópio e telescópio só servem para aturdir a sã razão[50].

O homem em si mesmo, na medida em que utiliza a sã razão, é o maior e mais exato instrumento que possa haver. E precisamente a maior desordem da nova física consiste em que os homens foram separados das experiências e que se deseja reconhecer a natureza somente no que mostram instrumentos artificiais, e mesmo delimitar e prescrever o que ela pode realizar[51].

Para Goethe, os únicos meios verdadeiros de descobrir os segredos da natureza são a percepção e a descrição estética da percepção. Só a natureza — entenda-se, os sentidos do homem, livres de todo intermediário — pode ver a natureza. Mesmo a observação que atrapalha o fenômeno e o imobiliza nos impede de apanhar a realidade viva. Quanto a esse tema, Goethe escreveu um delicioso poema sobre a libélula:

Volteando ao redor da fonte
A mutável libélula
Por muito tempo alegra meu olhar[52].

48. GOETHE, *Faust* I, versos 668-674, in *Goethe*, *Théatre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 971.

49. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, § 498, HA, t. 12, p. 434. Cf. § 617, p. 449, onde se encontra a figura da câmara de tortura.

50. Ibid., § 469, HA, t. 12, p. 430.

51. Ibid., § 664, HA, t. 12, p. 458.

52. Citado por E. CASSIRER, *La philosophie des Lumières*, Paris, 1966, p. 332 (trad. P. Quillet, texto alemão *Die Freuden*, in GOETHE, *Gedichte in zeitlicher Folge*, Frankfurt, 1978, p. 67).

Ela é às vezes escura, às vezes clara, às vezes vermelha, às vezes azul. Mas quando pousa e a apanhamos na mão não vemos mais que um azul fúnebre: "Eis o que te espera, tu que dissecas teu prazer".

5. Os temores contemporâneos

No século XX, pensadores, poetas, cientistas e filósofos expressaram os mesmos temores quanto à mecanização da natureza. Falou-se de "desencantamento do mundo", de "morte da natureza". Não podemos entrar no detalhe da abundante literatura consagrada a esse problema. Seria preciso citar Georges Duhamel, Aldous Huxley, Rainer Maria Rilke e muitos outros. Penso que se pode reter como particularmente significativas duas conferências pronunciadas sobre esse tema, em 17 e 18 de novembro de 1953, a primeira por Martin Heidegger, a segunda pelo cientista Werner Heisenberg. Heidegger insiste fortemente em seu texto no caráter, que chamo de prometéico, da técnica contemporânea[53]. A seus olhos, esta é um esforço violento para obter uma revelação da natureza: "O desvelamento que rege a técnica moderna é uma pro-vocação (*herausfordern*) pela qual a natureza é posta em mora quanto a liberar uma energia que possa como tal ser extraída e acumulada"[54]. Catherine Chevalley resume excelentemente a posição de Heidegger diante desse fenômeno: "A época contemporânea é aquela na qual o homem tudo percebe sob a forma do dispositivo e do fundo explorável, aí compreendido ele mesmo, e perde simultaneamente seu ser próprio"[55]. Para Heidegger, o homem deve retornar à *poeisis* grega, que, também ela, é uma forma de revelação, de fazer vir ao dia[56]. A arte poderia ser assim, para o homem contemporâneo, um meio de reencontrar sua relação autêntica com o ser e consigo mesmo. Heisenberg, em sua conferência intitulada "A imagem da natureza na física contemporânea", denuncia o mesmo perigo: "Vivemos num mundo tão absolutamente transformado pelo homem que esbarramos em tudo com as estruturas de que ele

53. Sobre essa questão, envio o leitor à notável introdução que Catherine Chevalley escreveu para a tradução de W. HEISENBERG, *La nature dans la physique contemporaine*, Paris, 2000, na qual compara a atitude de Heidegger à do físico W. Heisenberg.

54. M. HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik*, trad. em *Essais et conférences*, Paris, 1958, p. 20, cit. por C. Chevalley, Introduction, p. 103.

55. Ibid., p. 106.

56. Cf. adiante, capítulo 17, p. 230.

é autor: emprego de instrumentos da vida cotidiana, preparação dos alimentos por máquinas, transformação da paisagem pelo homem, de modo que o homem não encontra outra coisa senão a si mesmo"[57]. À diferença de Heidegger, ele não pensa que seja a técnica em si mesma que constitui o perigo, mas o fato de que a humanidade ainda não conseguiu se adaptar às novas condições de vida.

Cinqüenta anos depois, devemos reconhecer que, longe de controlar essa situação, a humanidade se encontra, ao contrário, em luta com perigos ainda mais graves. A técnica engendra um modo de vida e modos de pensamento que têm como conseqüência mecanizar o homem cada vez mais, mas, por outro lado, é impossível brecar a engrenagem impiedosa desse tipo de civilização. A humanidade se arrisca a perder aí sua alma e seu corpo.

57. W. Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, p. 136-137.

VI
A ATITUDE ÓRFICA. A REVELAÇÃO DOS SEGREDOS PELO DISCURSO, PELA POESIA E PELA ARTE

13

A FÍSICA, CIÊNCIA CONJETURAL

1. Dois métodos de descoberta dos segredos da natureza

Fizemos a distinção entre dois métodos de revelação dos segredos da natureza: aquele que chamamos de prometéico e aquele que denominamos órfico. Acabamos de esboçar a história do primeiro, que vai dos inícios da mecânica grega à revolução mecanicista do século XVII, que abriu o caminho para o mundo técnico e industrializado em que vivemos.

Chegou agora o momento de descrever o outro método, que busca descobrir os segredos da natureza atendo-se à percepção, sem ajuda de instrumentos, e utilizando os recursos do discurso filosófico e poético ou os da arte pictórica. Do *Timeu* de Platão à *Arte poética* de Paul Claudel, e também à *Estética generalizada* de Roger Caillois, iremos descobrir uma outra tradição, cujo método de abordagem da natureza difere radicalmente da tradição prometéica.

Todavia, em alguns momentos as duas tradições se encontram e se completam. Essa influência recíproca já se esboça no *Timeu* de Platão, se corporifica nas pesquisas sobre a natureza de um estóico como Sêneca, aparece claramente nos engenheiros ou artistas da Renascença, como Leonardo da Vinci ou Albrecht Dürer, e continuará viva até nossos dias, quer se trate, por exemplo, da visão matemática da natureza ou da definição de "máximas" ou leis fundamentais do comportamento e do movimento da natureza.

2. O *Timeu* de Platão

O *Timeu* é modelo por excelência daquilo que chamei de atitude órfica. O nascimento do mundo e todos os processos naturais são segredos divinos. O homem só pode compreender o que pode produzir por sua própria arte. Portanto, não tem qualquer meio técnico para descobrir os segredos da fabricação operada pelos deuses:

> Se os quiséssemos submeter ao controle da experiência, estaríamos desconhecendo a diferença entre a condição humana e a condição divina. Porque somente um deus sabe como se podem reunir os vários elementos num Todo, para depois dissociá-los, e também somente ele é capaz de fazer isso. Nenhum homem é capaz disso atualmente, e jamais será no futuro[1].

O único meio acessível ao homem é o discurso. Nessa perspectiva, quando se tratar do segredo da fabricação do mundo, será preciso tentar imitar a geração do universo, isto é, de um ser divino, pela geração de um discurso, ou seja, tentar encontrar, no movimento do discurso, o movimento da gênese das coisas. Por isso o *Timeu* se apresentará como uma *poiesis*, ao mesmo tempo um discurso e um poema, um jogo artístico imitando o jogo artístico do poeta do universo que é a divindade[2]. Por isso Platão considera que o deus Mundo nasce em seu discurso:

> Esse deus que outrora nasceu realmente em certo dia, e que acaba de nascer em nosso discurso[3].

Encontramos aqui pela primeira vez o tema que desempenhará um grande papel em nosso relato, o da obra de arte, discurso ou poema, que é um modo de conhecimento da Natureza, conhecimento (*connaissance*) que, nas palavras de Paul Claudel, não passa de um "co-nascimento" (*co-naissance*)[4], porque o artista desposa o movimento criador da natureza e o nascimento da obra de arte, enfim, não passa de um momento do nascimento da natureza.

1. Platão, *Timeu*, 68 d.
2. Sobre esse tema, cf. P. Hadot, Physique et poésie dans le Timée de Platon, *Revue de théologie et de philosophie*, 113 (1983), p. 113-133 (reprod. in P. Hadot, *Études de philosophie ancienne*, p. 277-305).
3. Platão, *Crítias*, 106 a.
4. P. Claudel, *Art poétique*, Paris, 1946, p. 62.

Mas esse discurso, diz Platão, pertence ao gênero literário do "mito verossímil"[5]. Como assinalou Francis Macdonald Cornford[6], Platão parece aludir ao fato de que seu diálogo se inscreve na linhagem dos grandes poemas teogônicos dos pré-socráticos, Hesíodo, Xenófanes, Parmênides, que tinham empregado a palavra "verossímil" ou mesmo "mentira" a propósito de suas obras[7]. Platão fala com ironia de sua própria tentativa, mas essa ironia em nada diminui a importância que confere ao jogo consistente de forjar um mito verossímil. Em todo caso, ele insiste no caráter aproximativo e somente verossímil de tudo que se pode dizer sobre o processo geral de geração do universo:

> Portanto, se em muitos pontos e com relação a muitas questões — os deuses e a geração do universo — nós nos encontramos na impossibilidade de propor explicações que, em todos os pontos, sejam totalmente coerentes consigo mesmas e perfeitamente exatas, não vos espanteis com isso! Mas, se apresentamos explicações que resistem a qualquer outra em verossimilhança, devemos nos contentar, lembrando-nos — eu que falo e vós que sois meus juízes — de que somos apenas homens, de modo que, se nessas matérias nos apresentam um mito verossímil, não há que pesquisar mais além[8].

No que concerne aos processos naturais particulares, Platão também insiste no fato de que o que pretende é propor explicações apenas verossímeis. Falando de metais, observa:

> E mesmo com relação aos corpos da mesma espécie não é difícil discutir a seu respeito, quando se propõe o gênero literário das "fábulas verossímeis". Quando deixamos de lado os discursos relativos aos seres eternos e examinamos as verossimilhanças concernentes ao nascimento das coisas, ali buscando por distensão um prazer inocente, alegramos a vida com uma diversão moderada e razoável[9].

5. *Eikôs logos*: *Timeu*, 29 c, 30 b, 38 d, 40 e, 55 d, 56 a-b, 57 d, 59 d, 68 b, 90 e; *eikôs muthos*: *Timeu*, 29 d, 59 c, 68 d. Cf. B. Witte, Der *eikôs logos* in Platos Timaios. Beitrag zur Wissenschaftsmethode und Erkenntnistheorie bei dem späten Plato, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 46 (1964), p. 1-16; E. Howald, Eikôs logos, *Hermes*, 57 (1922), p. 63-79; L. Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, 1982, p. 161-163.
6. F. M. Cornford, *Plato's Cosmology*, London, 1937, p. 30.
7. Ibid., p. 29, por exemplo Xenófanes fragm. 35, Dumont, p. 123: "Queiram considerar tais conjeturas como tendo semelhança com a verdade".
8. Platão, *Timeu*, 29 c.
9. Ibid., 59 c-d.

O *Timeu*, portanto, é um relato que aspira apenas à verossimilhança. É por isso que, na perspectiva da *Poética* de Aristóteles[10], ele se situa na ordem da poesia mais que na da história, porque conta não o que efetivamente aconteceu — só um deus poderia dizê-lo — mas o que deve ou pode ter acontecido.

Platão descreve assim uma gênese ideal, e, por exemplo, quando se trata de determinar quais triângulos participam da constituição dos elementos, pensa que, para responder a essa pergunta, deve procurar os mais belos entre os triângulos escalenos, sublinhando que considerará não inimigo, mas aliado quem encontrar os mais belos, demarcando assim ao mesmo tempo os limites de suas hipóteses e sua busca desinteressada do conhecimento.

Esse discurso de verossimilhança tem como objetivo fornecer um modelo, no sentido moderno do termo, isto é, um esquema possível que permite pensar a gênese do mundo. Descartes, por outras razões, isto é, por medo da Inquisição, retomará o mesmo procedimento, quando, no *Discurso do método*[11], apresentar seu *Tratado do mundo* como "uma fábula fingida a gosto e desprovida de toda intenção de historicidade", para retomar a expressão de Étienne Gilson ao comentar esse texto de Descartes:

> Decidi [...] falar somente daquilo que aconteceria num novo [mundo] se Deus criasse agora em algum lugar nos espaços imaginários bastante matéria para formá-lo [...]. Depois disso mostrarei como a maior parte da matéria desse caos deveria, conforme essas leis, se dispor e se arranjar de um modo que a fizesse semelhante a nossos céus[12].

Também no *Timeu*, como sublinha justamente Jürgen Mittelstrass[13], Platão não busca reproduzir o mundo exatamente do modo como é, mas mostrar como o mundo nos apareceria se fosse fabricado racionalmente, isto é, à imagem do modelo que são as Idéias.

No início deste capítulo falamos de pontos de encontro entre os dois métodos de abordagem da natureza. O *Timeu* de Platão nos fornece um primeiro exemplo. Porque essa comparação entre Platão e Descartes nos faz entrever, não obstante a distância quase intransponível dos métodos, uma analogia de procedimento. Também a explicação mecanicista, como

10. Aristóteles, *Poética*, 8, 1451 b.
11. Descartes, *Discours de la méthode*, V, § 42, p. 615 Alquié.
12. Descartes, *Discours de la méthode*, texto e coment. É. Gilson, Paris, 1939, p. 391.
13. J. Mittelstrass, *Die Rettung der Phänomene*, p. 111.

a explicação "idealista", pretende tão-só a verossimilhança, que é hipotética. Ela supõe a hipótese de um certo funcionamento, definido, se possível, por uma relação matemática, para explicar o efeito que temos diante dos olhos. Mas admite, como vimos[14], que na realidade, sob a mesma aparência, o funcionamento possa ser diferente e que uma outra hipótese seja possível.

Em sua descrição, Platão parte, como os geômetras, de axiomas indemonstráveis, notadamente o princípio de causalidade e a distinção entre o existente (*l'étant*) e o devir (*le devenu*) — Proclo os tinha assinalado[15] — pois utiliza os elementos míticos: o Demiurgo, a ama-de-leite, a caverna e os elementos matemáticos, por exemplo os triângulos destinados a explicar a composição dos elementos[16]. Como mostraram Luc Brisson e F. Walter Meyerstein[17], o *Timeu* aparece assim como o modelo das futuras teorias científicas, mesmo contemporâneas, notadamente porque tem como ponto de partida os axiomas em si indemonstráveis, mas capazes de ajudar a construir uma representação razoável e verossímil do universo, isto é, finalmente o "inventar".

Outro ponto de contato entre os dois métodos: a idéia de que modelos matemáticos podem dar conta dos fenômenos. O Deus geômetra de Platão, como vimos, se tornará o eterno geômetra da época das Luzes[18]. Portanto, a estrutura da realidade será matemática. Mas o que não passava de hipótese inverificável em Platão tornar-se-á cálculo rigoroso com os mecanicistas.

3. O caráter conjetural da física

A física será portanto, na Antiguidade, um discurso, e não, salvo raras exceções, a que já aludimos[19], uma prática experimental. Um discurso, sim, mas um discurso conjetural. O caráter conjetural da física, em sua totalidade ou ao menos em seus detalhes, parece ter sido reconhecido não somente pelos platônicos mas também por todas as escolas filosóficas da Antiguidade. No que concerne a Aristóteles e sua escola, Simplício (século VI d.C.), comentador da *Física*, nota que ao definir o que caracteriza uma

14. Cf. acima, capítulo 11, p. 152-153.
15. Proclo, *Commentaire sur le Timée*, t. II, p. 66-67 Festugière.
16. Platão, *Timeu*, 27 d.
17. L. Brisson, F. W. Meyerstein, *Inventer l'Univers*, *Le problème de la connaissance et les modèles cosmologiques*, Paris, 1991.
18. Cf. acima, capítulo 9, p. 119-120.
19. Cf. acima, capítulo 11, p. 139-143.

demonstração rigorosa e ao afirmar que ela deve partir de princípios evidentes por si mesmos Aristóteles dava a entender implicitamente que a física tinha um caráter conjetural, visto que não atendia a esses critérios. Nesse contexto, Simplício cita Teofrasto, o discípulo de Aristóteles, para quem não se devia por isso desprezar a física, mas começar por ela, visto ser mais adaptada à nossa natureza humana e às nossas capacidades[20]. É difícil dizer se nesse desenvolvimento deve-se atribuir a Teofrasto a afirmação do caráter conjetural das investigações físicas, mas isso é perfeitamente possível, pois Proclo diz, por sua vez, a propósito de Teofrasto que ele procurou explicar de maneira verossímil de onde vêm os estrondos do trovão, os ventos, as tempestades, a chuva, a neve, o granizo[21]. Com efeito, é especialmente quanto a esse tipo de questões que todas as escolas renunciavam ao dogmatismo e aceitavam a possibilidade de uma pluralidade de explicações.

Cícero, no *Lúculo*, insiste no caráter conjetural das investigações sobre a natureza ao detalhar todas as questões que os filósofos opõem com relação ao que nos é invisível e inacessível: a situação da Terra no universo, os habitantes e as montanhas da Lua, a existência de seres humanos nos antípodas, a rotação da Terra em torno de um eixo, a dimensão do Sol, a existência e a natureza da alma, os átomos e o vazio, a pluralidade dos mundos, a origem das imagens durante o sonho. "O sábio", diz, "receará julgar de um modo temerário e acreditará ter agido bem se, nessa espécie de coisas, descobre algo de verossímil"[22]. Sublinha com razão que em cada escola filosófica as opiniões podem divergir sobre esses problemas.

Nas *Questões naturais* de um estóico como Sêneca encontra-se a mesma atitude a propósito dos fenômenos terrestres ou celestes. Para ele inexiste doutrina estóica ortodoxa concernente aos problemas físicos, mas escolhe a explicação que lhe parece a mais verossímil. E Estrabão, de tendência estóica, insistirá no estado de ocultação em que se encontram as causas dos fenômenos físicos (*epikrupsis tôn aitiôn*)[23]. Marco Aurélio igualmente menciona essa atitude:

> As coisas, de certo modo, são ocultas por um tal véu, que filósofos em não pequeno número, e não dos menores, pensaram que são inalcançáveis, e aí os próprios estóicos as consideraram difíceis de apreender[24].

20. Simplício, *Commentaire sur la Physique*, t. I, p. 18, 29-34 Diels.
21. Proclo, *Commentaire sur le Timée*, t. III, p. 160 Festugière.
22. Cícero, *Lucullus*, 39, 122.
23. Estrabão, *Geografia*, II, 3, 9.
24. Marco Aurélio, *Solilóquios*, V, 10.

Um escrito falsamente atribuído a Galiano, mas que possivelmente lhe é contemporâneo, define a ciência como um conhecimento sólido, firme, sem erro, fundado na razão, e daí conclui que não encontramos tal conhecimento nem na filosofia, sobretudo quando discorre sobre a natureza, nem na medicina, que é uma arte[25].

Os neoplatônicos serão evidentemente fiéis à tradição platônica que considera a Natureza uma realidade derivada, inferior, sensível e, por isso, dificilmente cognoscível. Proclo repetirá muitas vezes que a *physiologia*, o estudo da *physis*, é uma *eikotologia*, um discurso verossímil[26]. Quer se trate dos corpos terrestres, sujeitos ao devir, ou dos corpos celestes, devemos nos contentar com o aproximativo, porque estamos situados bem longe e bem abaixo no universo. Esse caráter aproximativo do conhecimento da natureza aparece com evidência nas hipóteses astronômicas, que chegam a conclusões idênticas a partir de hipóteses diferentes. Umas pretendem "salvar as aparências (ou os fenômenos)" (*sôzein ta phainómena*) com ajuda da teoria dos excêntricos, outras afirmam a mesma coisa pelos epiciclos, outras enfim pelas esferas girando em sentido contrário[27].

4. As múltiplas explicações de um mesmo fenômeno

Epicuro, que, evidentemente, se agarra com firmeza aos princípios fundamentais da física — os átomos e o vazio, pois permitem economizar a hipótese de uma criação divina —, admite voluntariamente que em qualquer parte da física é possível propor explicações diferentes de um mesmo fenômeno, por exemplo solstícios ou eclipses, logo explicações múltiplas, mas que devem, cada uma, estar de acordo com as aparências[28]. Lucrécio, discípulo de Epicuro, expõe com muita clareza esse princípio:

> É difícil determinar de maneira certa qual das explicações é verdadeira em nosso mundo. Exponho o que poderia ser verdadeiro e existir na totalidade de todos os mundos, dentre cada um dos mundos que foram

25. [Galiano], *Introductio sive medicus*, t. XIV, p. 684 Kühn.
26. Por exemplo, Proclo, *Commentaire sur le Timée*, t. II, p. 215 Festugière: o estudo do mundo só pode ser um discurso provável (*eikotologia*).
27. Ibid., p. 212.
28. Epicuro, *Lettre à Pythocles*, 86-87; *Lettre à Hérodote*, 78-80, com as explicações de J.-F. Balaude, *Épicure, Lettres, maximes, sentences*, p. 102 e 107.

produzidos de modo diverso. E, no que concerne ao movimento dos astros, me aplico a expor, propondo várias explicações, as causas que poderiam existir na totalidade de todos os mundos. Todavia, é preciso que, em nosso mundo como alhures, não haja senão uma só causa que faça mover as nossas estrelas. Mas ensinar o que é essa causa, isso não é possível a quem avança em pequenos passos[29].

É interessante constatar que essa teoria das explicações múltiplas, em Lucrécio, faz intervir a idéia epicurista da pluralidade dos mundos. As explicações propostas são hipóteses que correspondem a diferentes tipos possível de formação dos mundos. É uma tarefa análoga à de Descartes fingindo "falar somente do que aconteceria em um novo [mundo]".

Essa teoria das explicações múltiplas corresponde assim a um outro aspecto da antiga concepção da física, da qual voltaremos a falar. Com efeito, a física é concebida como um exercício espiritual, destinado, particularmente entre os epicuristas, a assegurar a paz da alma ao suprimir o temor dos deuses e da morte. Propor explicações múltiplas, que são todas verossímeis, porque podem dar conta dos fenômenos que se pode observar, é portanto ajudar a alma a permanecer na serenidade.

5. "Salvar os fenômenos"

Outro ponto de contato entre as duas abordagens da natureza: o princípio metodológico dos astrônomos antigos: *sôzein ta phainómena* ("salvar os fenômenos") — isto é, propor explicações que permitam dar conta daquilo que acontece —, continuará a ser admitido pelos primeiros físicos mecanicistas, mas sua significação será totalmente transformada. Simplício o atribui a Platão, mas, de fato, como mostrou Jürgen Mittelstrass[30], é ao astrônomo Eudóxio que remonta esse princípio. De qualquer modo, para compreender sua significação, é preciso lembrar que para os antigos os astros eram divinos e movidos por inteligências divinas. Seus movimentos, portanto, deveriam ser perfeitos e regulares, isto é, circulares. Ora, os movimentos dos astros se apresentavam à observação como irregulares, logo irracionais. Falando dos movimentos dos planetas, como Vênus e

29. Lucrécio, *Da natureza*, V, 526-533, trad. A. Ernout.
30. J. Mittelstrass, *Die Rettung der Phänomene*, p. 16.

Marte, Plínio o Velho aí reconhecia "segredos da natureza"[31]. Para explicar essa discordância entre as aparências sensíveis e o que se considerava a verdade concernente aos astros divinos, era preciso imaginar um modelo geométrico que explicasse como os movimentos circulares regulares podiam parecer irregulares ao observador humano. Graças a essas hipóteses se poderia assim "salvar os fenômenos (ou as aparências)", quer dizer conciliar os postulados teóricos e a evidência sensível. Inventaram-se sucessivamente sistemas cada vez mais refinados de movimentos circulares, supondo que a Terra estivesse imóvel ao centro do universo, ou ao contrário, como Heráclides do Ponto, que a terra estava em movimento e o Sol imóvel. Os astrônomos admitem perfeitamente a possibilidade de hipóteses múltiplas, que podem cada uma a seu modo "salvar os fenômenos", sem que se possa determinar o que se passa efetivamente no céu[32]. Como diz Simplício,

> estar em desacordo sobre essas hipóteses não pode dar lugar a censuras, porque o que se propõe é saber o que é preciso sugerir como hipótese para que os fenômenos sejam salvos. Logo, nada de chocante se uns preferiram salvar os fenômenos com ajuda de algumas hipóteses, e outros com a ajuda de outras hipóteses[33].

A mesma concepção é enunciada no século XIV pelo teólogo luterano Osiander, em seu prólogo ao *De revolutionibus* de Copérnico, a propósito da hipótese heliocêntrica:

> Não é preciso que essas hipóteses sejam verdadeiras, assim como não é preciso que sejam verossímeis, basta que proponham um cálculo que esteja de acordo com as observações [quer dizer, os fenômenos]. [...] Que ninguém espere algo de certo da astronomia, no que dependa de hipóteses, porque ela nada pode propor de semelhante[34].

31. Plínio o Velho, *História natural*, II, 77.
32. Ver a propósito o texto muito importante de Simplício, *Commentaire sur la Physique*, t. I, p. 292, 25 ss. Diels, de que se encontra uma tradução inglesa em Simplício, *On Aristotle Physics*, II, 2, trad. B.Fleet, London, 1997, p. 47.
33. Simplício, *Commentaire sur le traité Du ciel d'Aristote*, p. 32 Heiberg (trad. francesa inédita de Ph. Hoffmann).
34. Osiander (= A. Hosemann, 1498-1552), *Ad lectorem, de hypothesibus huius operis*, in Copérnico, *Des révolutions des orbes célestes*, ed. e trad. A. Koyré, Paris, 1934, p. 28-31. Cf. J. Mittelstrass, *Die Rettung der Phänomene*, p. 202-203.

O princípio "salvar os fenômenos" parece ainda vivo. Mas é verdade que, como o cardeal Belarmino, do qual falamos acima a propósito de Galileu[35], Osiander é um teólogo que quer minimizar a importância das teses de Copérnico, com medo de que entrem em conflito com a fé cristã que sustenta o geocentrismo. Por isso permanece fiel à concepção antiga do princípio "salvar os fenômenos". Mas sua atitude provocou um verdadeiro escândalo, não somente entre os amigos de Copérnico, como Tiedemann Giese[36], mas também para Kepler e Giordano Bruno[37], porque eles consideravam a hipótese de Copérnico fundamentalmente verdadeira. Com efeito, no início do século XVII, o princípio "salvar os fenômenos" muda totalmente de significação. Para Kepler e Galileu[38], os fenômenos não são apenas os fenômenos celestes: são os fenômenos da natureza. A diferença entre o estatuto dos objetos celestes e o estatuto dos objetos terrestres é abolida. Os astros não são mais seres divinos. Astronomia e física se juntam. Trata-se doravante de procurar explicar os fenômenos físicos, sejam celestes ou terrestres, não mediante modelos matemáticos possíveis, que tenham uma equivalente verossimilhança, mas mediante modelos matemáticos verificáveis empiricamente, que a observação e a experiência possam confirmar. A ciência quer ser exata. É por isso que a palavra "hipótese" passa a ser tachada de suspeita. Kepler quer instituir uma "astronomia sem hipóteses"[39], e Newton escreve a famosa frase:

> A razão dessas propriedades da gravidade, ainda não a pude deduzir dos fenômenos, e *hypotheses non fingo*, não imagino hipóteses[40].

Newton compreende aqui a palavra "hipótese" como construção inverificável: onde a experimentação ainda é por enquanto impossível, é preciso recusar-se a fazer especulações arbitrárias. Ele prefere empregar a palavra "teoria" para designar o modelo que a experimentação se encarrega de verificar.

---

35. Cf. acima, capítulo 11, p. 154-155.
36. Cf. H. Blumenberg, *Die Genesis der Kopernikanischen Welt*, Frankfurt, 1975, p. 347.
37. Cf. ibid., p. 350.
38. J. Mittelstrass, *Die Rettung der Phänomene*, p. 219.
39. Cf. H. Blumenberg, *Die Genesis der Kopernikanischen Welt*, p. 350, n. 4, citando as cartas de Kepler a Heydon, verão de 1605, e a Fabrício, 10 de novembro de 1608.
40. I. Newton, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, 3. ed., livro III, Cambridge, 1726, scholium generale, p. 530, 12-14, ed. A. Koyré, I. B. Cohen, t. II, Cambridge, 1972, p. 764. Ver J. Mittelstrass, *Die Rettung der Phänomene*, p. 262.

Esse ideal de uma ciência experimental verificável é sempre, em princípio, o da ciência moderna, ainda que os progressos gigantescos da ciência tenham levado os cientistas a corrigir um realismo demasiadamente simplista. Mas esses progressos da observação e da experimentação podem evidentemente pôr de novo em questão o que se considerava definitivo. Nessa perspectiva, a verdade é a correção de um erro, ou, o que dá no mesmo, é filha do Tempo.

14

A VERDADE FILHA DO TEMPO

1. As esperanças da pesquisa

> É verdade aquilo que outros e eu mesmo temos dito quanto aos cometas? Só os deuses sabem, eles que possuem a ciência do verdadeiro. Para nós, é lícito apenas escavar esses domínios avançando nas coisas escondidas, com a ajuda de conjeturas, privados sem dúvida da certeza de encontrar, mas não de toda esperança[1].

Fiel à tradição do *Timeu* de Platão, Sêneca está bem consciente do caráter conjetural da física, mas também entrevê a possibilidade de um progresso da ciência e de uma lenta e difícil descoberta dos segredos da Natureza: "Se unirmos todos nossos esforços, é com grande sofrimento que chegaremos a esse abismo no qual a Verdade foi depositada"[2].

Se há alguma esperança de progredir, é principalmente porque a Natureza não oculta seus segredos com muita intransigência. Num tratado onde tenta ferir os curiosos com sua paixão, Plutarco os aconselha a orientar sua curiosidade para as investigações físicas: o nascer e pôr do sol, as fases da lua, por exemplo; e não consegue se impedir de acrescentar:

1. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 29,3.
2. Ibid., VII, 32, 4.

> Esses são segredos da Natureza. Mas ela não se zanga ao serem roubados[3].

Para alguns filósofos estóicos, é mesmo Deus ou a Natureza que revela voluntariamente seus segredos. Assim, segundo Aratus, que compõe no século III a.C. seu poema sobre a astronomia,

> Zeus ainda não nos conferiu, a nós mortais, o conhecimento de tudo. Há muitas coisas de que Zeus, se quiser, também nos fará conhecedores[4].

Como afirma Fílon de Alexandria[5], se "a natureza ama se ocultar", como quer Heráclito, tem em si mesma, ao mesmo tempo, uma tendência a se manifestar, dado que a verdade tem em si mesma uma força que exige revelar-se à luz do sol[6]. Por isso, diz Fílon, as invenções dos falsos profetas são rapidamente desfeitas. "Chegada a hora, a Natureza revela, graças a seus poderes invisíveis, a beleza que a caracteriza." Além disso, não são suas obras e seus produtos que a Natureza oculta[7]. Ao contrário, ela nos faz ver os astros e o céu para nos inspirar a paixão pela filosofia, e as coisas terrestres para nossa utilidade e nosso prazer. Pode-se supor que Fílon, o qual sempre cita com entusiasmo o aforismo de Heráclito, considera que o que a Natureza oculta são as causas desses fenômenos, fenômenos que, aliás, ela põe com prazer sob nossos olhos. É precisamente porque a natureza aparece sob nossos olhos de um modo magnífico e maravilhoso que nós perguntamos em que se funda essa aparição.

2. A idéia de progresso do conhecimento científico na Antiguidade[8]

A idéia de uma revelação progressiva daquilo que o homem ignora já tinha aparecido no século V antes da nossa era, com Xenófanes:

3. Plutarco, *Da curiosidade*, 5, 517 d.
4. Aratus, *Phénomènes*, versos 766-772, ed. e trad. J. Martin, Paris, 1998, p. 46-47.
5. Fílon, *De specialibus legibus*, IV, § 51, trad. Mosès, p. 229.
6. Sobre a metáfora da força da verdade, cf. H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt, 1998, p. 14-22.
7. Fílon, *De specialibus legibus*, I, § 51, trad. Mosès, p. 229.
8. A idéia de progresso científico na literatura antiga foi estudada por B. Meissner, *Die technologische Fachliteratur der Antike*. Struktur, Überlieferung und Wirkung technischen Wissens in der Antike (ca 400 v. Chr.-ca 500 n. Chr.), Berlin, 1999.

> Não foi desde o começo que os deuses
> revelaram tudo aos mortais, mas estes,
> procurando, com o tempo descobrem o melhor[9].

Os pensadores do século V, sofistas ou autores trágicos, muitas vezes retornam a esse tema: a civilização humana progride graças às invenções, graças às descobertas. Como bem observou Jacques Jouanna, os textos dessa época não estão de acordo sobre as causas dessa transformação da condição humana[10]. É preciso reconhecer que às vezes o progresso aparece como resultado de um dom dos deuses, às vezes como fruto do esforço dos homens. Ésquilo em seu *Prometeu*[11], Eurípides em *As suplicantes*[12] atribuem a passagem da selvageria para a humanidade à intervenção de um deus, o que não implica que o progresso continuará no futuro. Ao contrário, outros autores afirmam ser o homem quem faz progredir seus conhecimentos e sua maneira de viver mediante suas pesquisas, suas experiências e suas tentativas. É o caso de Sófocles em sua *Antígona*, reconhecendo no homem o que há de mais prodigioso e terrífico na terra: por sua audácia ele dominou todos os outros seres, os mares pela navegação, a terra pela agricultura, os animais pela caça; palavra e pensamento, tudo ele ensinou a si mesmo[13]. O progresso é assim considerado antes de tudo um progresso técnico, devido, segundo Manílio[14] ou Lucrécio[15], por exemplo, à necessidade que constrange o homem a descobrir progressivamente os segredos da natureza. Ao revés, outros pensadores, como Aristóteles ou Sêneca, encaram o progresso apenas na perspectiva do saber desinteressado. Para Aristóteles, o crescimento da ciência desinteressada, isto é, para ele, da filosofia, só foi possível "porque quase todas as necessidades da vida e as coisas que interessam ao bem-estar do homem tinham recebido satisfação"[16].

9. Xenófanes, fragm. B XVIII, Dumont, p. 119. A obra de J. Delvaille, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès*, Paris, 1910, ainda é válida.
10. J. Jouanna, *Hippocrate, L'ancienne médecine*, Notice, p. 40.
11. Ésquilo, *Prometeu*, versos 445-470.
12. Eurípides, *As suplicantes*, versos 202-215.
13. Sófocles, *Antígona*, versos 332 ss.
14. Manílio, *Astronomica*, I, 79 ss., texto latino e tradução inglesa por G. P. Goold, Cambridge (Mass.)-Londres, 1992, LCL n° 469.
15. Lucrécio, *Da natureza*, V, 1448.
16. Aristóteles, *Metafísica*, I, 2, 982 b 23.

3. O progresso apresentado como revelação progressiva

Sêneca contribuiu de maneira importante para a formação da idéia de progresso científico em nossa filosofia ocidental. Entretanto, vimos acima[17] quanto ele é hostil à idéia de progresso técnico. Para ele, o único progresso verdadeiro é o progresso do conhecimento e da vida moral.

Em suas *Questões naturais*, escritas no século I de nossa era, ele trata de diferentes problemas particulares e fala notadamente dos cometas. Após enumerar as diferentes hipóteses sobre esse tema, examina a questão de sua verdade. E, como vimos no início deste capítulo, reconhece o caráter conjetural das investigações que o homem pode conduzir nesse domínio. Mas nessa busca do conhecimento não somos privados de toda esperança, se a ela nos aplicamos com entusiasmo.

De início, muitas coisas escondidas pela natureza acabam aparecendo. É precisamente o caso dos cometas. Rejeitando a teoria de Panécio, segundo a qual o cometa é um fenômeno com a aparência de um astro, Sêneca afirma que o cometa é um astro regular, mas que apenas raramente aparece. É o curso do movimento do universo que o revela.

Essa idéia se explica na perspectiva geral da física estóica. O universo estóico se desenvolve num período finito que se reproduz sempre eternamente de maneira idêntica. Mas esse período é limitado por um movimento de diástole, provocando a expansão do universo, que, por fases sucessivas, atinge um ponto de complexidade máxima até que, num movimento de sístole, o mundo volta a seu primeiro estado. Novos fenômenos aparecem assim no curso do período cósmico; eles são novos no sentido de que revelam virtualidades ocultas. Esse conceito de virtualidades ocultas corresponde à noção de "razões seminais"[18], isto é, sementes escondidas que se desenvolvem de maneira metódica e racional, segundo um programa definido, para dar nascimento aos organismos.

Para Sêneca, conhecemos apenas uma parte ínfima da totalidade do mundo. Mas algumas coisas desconhecidas só se revelarão no futuro, e é preciso portanto resignar-se a deixar essas descobertas para as gerações vindouras:

> Quantos animais nosso século foi o primeiro a conhecer, quantos objetos chegaram ao conhecimento apenas em nosso século! Muitas coisas totalmente desconhecidas por nós tornar-se-ão conhecidas apenas pelas gerações vindouras. Muitas descobertas são reservadas aos séculos futuros, quando toda lembrança de nós estará extinta[19].

17. Cf. acima, capítulo 12, p. 162-163.
18. Diógenes Laércio, VII, 135-136.

A Natureza, portanto, não se deu de uma vez por todas, ela é um processo que se desenrola no tempo e que apenas pouco a pouco e parcialmente se revela à humanidade. Esse progresso segue etapas definidas, podendo aparecer fenômenos novos, jamais anteriormente manifestados. O escritor cristão Lactâncio menciona, quanto a isso, a controvérsia entre acadêmicos e estóicos[20]. Os primeiros desdenhavam os estóicos por afirmarem que tudo foi feito para o homem. Quer dizer que Deus também fez para o homem, perguntavam, todas as coisas que, no mar e na terra, são hostis ao homem, que lhe são contrárias e lhe trazem todas as espécies de mal? Os estóicos respondem: existem muitas coisas cuja utilidade ainda não surgiu, que será descoberta no curso do tempo, da mesma forma como a necessidade e a experiência já permitiram que se descobrissem tantas coisas desconhecidas pelos séculos que nos precederam.

Essa revelação progressiva evoca para Sêneca a revelação progressiva ocorrida nos mistérios de Elêusis. Numa imagem grandiosa, o mundo aparece como uma imensa Elêusis, e a humanidade como um neófito que percorre pouco a pouco os degraus da iniciação:

> Alguns mistérios não se revelam de uma só vez. Elêusis reserva outros objetos para mostrar aos que voltam a visitá-la. Portanto, a Natureza não revela seus mistérios de uma só vez. Nós nos acreditamos iniciados, e todavia ainda costumamos esperar no vestíbulo do Templo. Esses arcanos não se desvelam promiscuamente a todos os homens. Eles estão separados, trancados na parte mais íntima do santuário. Desses mistérios o nosso século verá apenas uma parte, o próximo século verá outra[21].

Os verdadeiros mistérios não são portanto, afinal, os do pequeno santuário de Elêusis, mas os mistérios da própria Natureza, nos quais toda a humanidade se inicia pouco a pouco, e que se revelam na imensidão do cosmos. Essa era uma metáfora tradicional no estoicismo. Cleanto e Crísipo já haviam comparado o estudo da física aos ritos iniciáticos de Elêusis[22].

19. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 30, 5.
20. Lactâncio, *De ira*, 13 (= SVF, t. II, § 1172).
21. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 30, 6.
22. Cleanto, SVF, t. I, § 538, p. 123; Crísipo, em Plutarco, *Les contradictions des stoïciens*, 9, 1035 a, em *Les stoïciens*, trad. É. Bréhier, dir. P.-M. Schuhl, Paris, Bibliothèque

Essa metáfora supunha que, assim como nos mistérios os iniciados alcançam uma contemplação perfeita do objeto da iniciação, chega a humanidade, ao fim do período cósmico, a uma visão global da totalidade da realidade. Mas não acredito que Sêneca tenha vislumbrado essa conseqüência. Ele sonha mais com uma iniciação progressiva, sem imaginar especialmente uma iluminação final.

Por isso o sábio deve se comportar no templo do mundo como o fiel no templo de um deus[23]. De fato, essa atitude de reverência religiosa consistirá, para Sêneca, no exercício da objetividade científica: nada afirmar daquilo que se ignora, e não deformar a verdade daquilo que se sabe. É interessante constatar que para os filósofos estóicos, na perspectiva do conhecimento do cosmos, a seriedade da pesquisa assume um valor sagrado.

4. O progresso como esforço de pesquisa de sucessivas gerações

E, precisamente, o progresso científico não é algo ligado apenas ao processo cósmico que faz aparecer novos objetos para homens que descobrem passivamente a obra divina, mas também consiste num esforço intenso de investigação e de reflexão para desvelar os segredos da natureza[24]. Teve-se consciência, desde a Antiguidade, da importância, para o progresso do conhecimento, dos esforços das sucessivas gerações. Esse era um argumento que, em Cícero, os platônicos dogmáticos, como Antíoco de Ascalon, opunham aos platônicos probabilistas:

> Se, na presença de objetos totalmente novos, os primeiros filósofos, que eram como recém-nascidos, tiveram hesitações, devemos acreditar que nada se teria esclarecido após os consideráveis esforços desenvolvidos durante tantos séculos por espíritos tão grandes?[25]

Nas *Questões naturais* de Sêneca, do começo ao fim, ressoa o apelo à pesquisa e se manifesta o pressentimento de um êxito futuro. Mas é preciso

de la Pléiade, 1962, p. 96; cf. K. Reinhardt, *Poseidonios über Ursprung und Entartung*, München, 1921 (reed. Hildesheim/New York, 1976), p. 77; P. Boyancé, Sur les mystères d'Eleusis, *Revue des études grecques*, 75 (1962), p. 469. Ver também Plutarco, *Da tranqüilidade da alma*, 20, 477 d.

23. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 30, 1.
24. Ibid., VII, 25, 4.
25. Cícero, *Lucullus*, 5, 15.

tempo, muito tempo, para progredir, sobretudo no que se refere aos fenômenos celestes como os cometas, que aparecem raramente. A astronomia, diz Sêneca, surgiu apenas há mil e quinhentos anos, e muitos povos ainda hoje a desconhecem. Apenas recentemente, afirma, foram descobertos os "movimentos dos cinco planetas".

O progresso é uma lenta obra coletiva da humanidade. Os conhecimentos só avançam pouco a pouco. É isso que inspira seja a indulgência, seja o reconhecimento para com os antigos:

> Tudo ainda era novo para aqueles que faziam sua primeira tentativa [...] Mas se descobrimos alguma coisa é aos Antigos que devemos creditar aquilo que recebemos. Era preciso grandeza de alma para dissipar as trevas em que se envolve a natureza, para não se contentar em contemplá-la de fora, mas mergulhar nos segredos dos deuses. O que mais contribuiu para as descobertas foi acreditá-las possíveis. É preciso pois escutar com indulgência nossos predecessores. Nada é perfeito desde o início[26].

Também Plínio o Velho o dirá: se modificamos as opiniões de nossos antecessores, é graças a eles que podemos fazê-lo, pois foram precisamente eles que nos abriram o caminho[27]. E não devemos imaginar que lhes somos superiores. A verdade não é propriedade de ninguém[28]. Nossa vez chegará, e também seremos criticados, nós que julgamos possuir a verdade:

> *Virá um tempo em que a posteridade se espantará com a nossa ignorância acerca de fatos tão evidentes*[29].

Destaquei esse texto de Sêneca, que nossos contemporâneos bem precisam meditar. Eles poderiam se inspirar com essa modéstia, principalmente alguns cientistas que julgam "ridículos" diversos erros científicos dos antigos. Daqui a dois mil anos, quem sabe não se tratarão também como "ridículas" certezas científicas que hoje nos parecem indiscutíveis? As certezas científicas, confirmadas por êxitos terapêuticos, não passam contudo de visões parciais, logo relativas, da realidade. Mesmo os médicos da Antiguidade, com todas as suas idéias a nossos olhos falsas, conseguiam curar os doentes, graças a remédios escolhidos pelo instinto animal subsistente nos homens, mas também a técnicas operatórias elaboradas após observa-

26. Sêneca, *Questões naturais*, VI, 5, 2-3 e VII, 25, 3-5.
27. Plínio o Velho, *História natural*, II, 62.
28. Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 33, 11.
29. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 25, 5.

ções ou experiências precisas e repetidas, que, infelizmente, como é também o caso para os cientistas contemporâneos, não eram capazes de abraçar o conjunto dos aspectos complexos da realidade: todos os "segredos da natureza", teriam dito os antigos.

Achamos pois em Sêneca a firme esperança de que os esforços das gerações futuras farão progredir a ciência[30]. Os antigos nos deixaram, não descobertas definitivas, mas pistas para a investigação. Uma tarefa imensa espera os homens do futuro. Mas essa tarefa não está reservada a alguns homens, ela cabe à humanidade inteira. A vida de apenas um homem aí não é bastante:

> O mundo seria uma coisinha medíocre se não oferecesse à humanidade inteira alguma coisa para descobrir[31].

Assim, é a história da humanidade que aparece como uma longa iniciação, que se transmite por heranças sucessivas.

5. Sêneca e o desenvolvimento moderno da idéia de progresso

Essas passagens das *Questões naturais* desempenharão um papel capital no desenvolvimento da idéia moderna de progresso. Isso começa no século XIII, com o personagem extraordinário que já encontramos, Roger Bacon, o franciscano de Oxford. Sêneca provavelmente se horrorizaria com as invenções técnicas imaginárias de Roger Bacon, de que já falamos[32]. Mas não resta dúvida de que são os próprios termos de Sêneca que Roger Bacon, citando as *Questões naturais*, retoma para exprimir sua fé no progresso:

> Virá o dia em que o tempo e uma longa pesquisa revelarão à luz do dia todas as coisas que hoje se acham escondidas[33].

Ao fim do século XVI, o rei Luís, maravilhado com as grandes descobertas recentes, também retoma os termos de Sêneca para exprimir sua esperança no progresso do conhecimento:

30. Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 45, 4.
31. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 30, 50; nessa frase, a palavra *mundus* está empregada em dois sentidos diferentes: primeiro designa o universo, depois a humanidade.
32. Cf. acima, capítulos 10 e 11, p. 136 e 140.
33. R. Bacon, *De viciis contractis in studio theologie*, in *Opera hactenus inedita Rogeri Baconi*, ed. R. Steele, fasc. I, 1909, p. 5. Cf. Sêneca, *Questões naturais*, VII, 25, 4.

> Todos os mistérios de Deus e os segredos da natureza não podem ser descobertos ao mesmo tempo. Quantas coisas foram conhecidas e descobertas em nossa época?[34]

Essa esperança de descoberta se reencontrará na aurora da ciência moderna, por exemplo quando Francis Bacon, na expectativa de que a natureza ainda conserva, ocultos em seu seio, segredos de grande utilidade[35], repetirá, na seqüência de Sêneca:

> Esses segredos ainda não foram inventados; e um dia, provavelmente, também surgirão à luz, ao longo das múltiplas idas e vindas dos séculos futuros, como aconteceu com as invenções anteriores[36].

Vimos que Sêneca sentia ao mesmo tempo reconhecimento e indulgência com relação a seus predecessores, que, embora tendo o mérito de nutrir a esperança de desvelar os segredos da natureza, ainda eram inexperientes. Os modernos são mais esclarecidos porque se aproveitam das tentativas e dos ensinamentos dos antigos. É o que afirma Roger Bacon: "Os mais jovens são mais perspicazes"[37]. Aqui ele não cita Sêneca, mas, como mostrou Édouard Jeauneau, o antigo intendente Prisciano[38].

Mas, nessa perspectiva, se produzirá uma reviravolta. Se os "jovens" sabem mais do que os velhos, então os velhos não serão os modernos? Giordano Bruno não hesita em afirmar: "Nós [= nós que estamos presentes neste momento] somos mais velhos, mais avançados em idade do que nossos predecessores"[39]. Ser moderno, se consideramos a história da humanidade como a de um homem que aprende e se instrui, é ser velho, ser antigo é ser jovem. Os antigos eram jovens em sua inexperiência, e também pelo frescor de suas intuições. Os modernos são velhos porque se aproveitaram das tentativas e da experiência dos antigos. Mas, tendo herdado os trabalhos de gerações sucessivas, os modernos não se devem deixar impressionar pela pretensa autoridade dos antigos, que não passavam de jovens debutantes[40].

34. Citado por W. Eamon, *Science and the Secrets of Nature*, p. 273.
35. Cf. acima, p. 191.
36. F. Bacon, *Novum Organum*, I, § 109.
37. R. Bacon, *De viciis contractis*, p. 5.
38. Prisciano, *Institutiones*, *Epist. dedic.* I, ed. Hertz, Leipzig, 1855, p. 1, 7. Cf. É. Jeauneau, *Lectio Philosophorum*. Recherches sur l'école de Chartres, p. 359.
39. G. Bruno, *Le souper des cendres*, trad. Y. Hersant, in G. Bruno, *Oeuvres complètes*, t. II, Paris, 1994, p. 56.
40. Essa representação modifica profundamente o tema, muito vivo na Idade Média, dos anões (os modernos) montados nos ombros de gigantes (os antigos); cf. É. Jeauneau,

Em admirável página de seu *Journal*, também para reabilitar os antigos, Michelet retomará essa idéia:

> Poderíamos afirmar, por outro lado, que nós somos os velhos. Qual é o mais velho entre Virgílio e Homero? Sente-se neste uma seiva de eterna juventude; ao contrário, em Virgílio o mundo é velho, melancólico. Novas idéias vêm, sem cessar, rejuvenescer o mundo; a cada dia ele é mais poderoso, mais complexo, mais variado. A Antiguidade porém é mais simples, contém as idéias em estado de concentração, em estado de elixir[41].

No fim do século XVI, na aurora dos tempos modernos, essa representação levou Francis Bacon a convidar seus contemporâneos a se libertarem do respeito pela autoridade dos antigos:

> O que impediu os homens de progredir nas ciências, e os reteve como sob o efeito de um feitiço, foi ainda o respeito pela antiguidade, pela autoridade daqueles que foram vistos como mestres em filosofia, e enfim o consentimento geral. [...] Quanto à antiguidade, a opinião formada pelos homens é inteiramente superficial e não concorda com essa própria palavra. Com efeito são a velhice e a idade do mundo que devem ser consideradas a verdadeira antiguidade; e é preciso atribuí-las à nossa época, não à era mais jovem do mundo, que foi a dos antigos. Porque essa idade que, em relação a nós, é a mais antiga e mais avançada, com relação ao mundo foi a mais nova e a mais precoce[42].

Por isso, prossegue Bacon, é preciso esperar muito de nossa época, na medida em que se enriqueceu com uma infinidade de experiências e de observações.

E Bacon, como Sêneca, pode evocar todas as descobertas recentes, que enriqueceram os conhecimentos da humanidade, com tanta legitimidade que, como ele próprio afirma, "pelas viagens e pelas navegações longínquas (que se multiplicaram em nosso tempo) foram descobertas e reveladas numerosas coisas na natureza, que podem espalhar uma nova luz para a filosofia". E continua:

Nains et géants, in *Entretiens sur la Renaissance du XIIe. siècle*, dir. M. de Gandillac, É. Jeauneau, Paris, 1968, p. 21-38; *Nani gigantium humeris insidentes*. Essai d'interprétation de Bernard de Chartres, *Vivarium*, 5 (1967), p. 79-99 (reprod. in É. JEAUNEAU, *Lectio philosophorum*. Recherches sur l'école de Chartres, p. 51-72).

41. J. MICHELET, *Journal*, 30 de março de 1842, t. I, Paris, 1959, p. 393.

42. F. BACON, *Novum Organum*, I § 84.

> Quanto às autoridades, é preciso muita pusilanimidade para lhes conceder e lhes negar infinitamente seus direitos à autoridade das autoridades, ao autor de toda autoridade, isto é, o Tempo. É com razão que dizemos: "a Verdade filha do Tempo", e não da Autoridade.

Por isso não espanta que o ilustrador da primeira edição da *Nova Atlântida* de Bacon tenha representado no frontispício o velho Tempo, uma foice à mão, puxando de uma gruta uma jovem nua que representa a Verdade[43].

Essa crítica do argumento de autoridade nas ciências da natureza terá bastante eco nos tempos modernos, por exemplo no *Fragmento de um Tratado sobre o vácuo* de Pascal: os antigos não hesitaram em criticar seus antecessores; por que não o faríamos também? Aproveitando suas descobertas, devemos ter a ambição de fazer outras, para legá-las à posteridade. É assim que a ciência progride:

> Os segredos da natureza são ocultos. Embora ela sempre opere, nem sempre se descobrem seus efeitos. O Tempo os revela de idade em idade e, embora sempre igual a si própria, ela não é igualmente conhecida[44].

6. A Verdade filha do Tempo[45]

O papel do Tempo no progresso humano já era conhecido na Antiguidade. O autor do tratado *A medicina antiga* apresenta a descoberta da medicina como resultado de uma longa e penosa busca dos homens. A dimensão do tempo aparece claramente nesse tratado hipocrático, porque ele insiste no fato de que foi preciso muito tempo para chegar aos resultados atuais, e que ainda haverá no futuro muitas descobertas nesse domínio[46].

Encontra-se o mesmo tema em Aristóteles e em Platão. O primeiro, na *Ética a Nicômaco*, convida seus ouvintes e leitores a completar o esboço que consagrou à idéia do bem[47]. A exortação pode parecer banal. Mas, como assinala Franz Dirlmeier, pode-se reconhecer aí uma reflexão sobre

43. Cf. M. LE DOEUFF, introd. a F. Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, p. 59, n. 70.

44. B. PASCAL, *Fragment d'un Traité du vide*, p. 76-79 Brunschvicg.

45. Sobre esse problema, cf. H. BLUMENBERG, Warheit, Tochter der Zeit?, in *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt, 1986, p. 153-172; ver também G. GENTILE, Veritas filia temporis, in G. GENTILE, *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*, 2. ed., Firenze, 1925, p. 227-248.

46. HIPÓCRATES, *L'ancienne médecine*, II, 1, p. 119, 14 Jouanna.

47. ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, I, 7, 1098 a 20-24.

o papel que o tempo desempenha no progresso humano[48]. Alguns homens chegam a um primeiro esboço. Outros, no curso do tempo, acabam esse esboço, como acontece com os pintores. Porque o tempo é um inventor, diz Aristóteles, ele descobre a verdade pouco a pouco. Foi ele que permitiu os progressos das técnicas, cada um podendo preencher as lacunas que apresentavam de início. Platão, por sua vez, alude à importância do tempo na evolução das instituições humanas[49]. Sobretudo nas *Leis* ele mostrou como a precisão, a exatidão, a retificação da legislação só podem ser realizadas com o tempo, vindo os legisladores uns após outros para refinar e corrigir os primeiros esboços[50].

Em Lucrécio, também é o tempo que permite lentamente os progressos das ciências, das técnicas e da civilização:

> Navegação, cultura dos campos, fortificações, leis, armas, estradas, roupas, e todas as outras vantagens dessa espécie, e também as delícias da vida, todas sem exceção, é ao mesmo tempo a necessidade, mas também a experiência do espírito infatigável progredindo passo a passo que se pode pouco a pouco ensinar. Assim, cada uma dessas coisas é o tempo que faz surgir e o raciocínio que eleva às orlas da luz[51].

Francis Bacon, acabamos de ver, emprega a expressão "a Verdade filha do Tempo". Mas dá a essa fórmula um sentido diferente daquele que possuía tradicionalmente. Com efeito, para a sabedoria das nações, ela queria dizer: com o tempo, não há nada oculto que não venha a ser descoberto. Ou, como diz Sófocles, "o tempo que tudo vê, tudo ouve e desvela tudo"[52] acaba afinal revelando os segredos e também os erros, ainda que bem escondidos:

> Sim, o vasto Tempo, impossível de medir,
> faz aparecer (*phuei*) as coisas que não eram aparentes (*adéla*),
> assim como esconde o que brilhava ao sol[53].

48. F. Dirlmeier, *Aristóteles Nikomachische Ethik*, Berlin, 1983, p. 260-281.
49. Platão, *República*, 376 e.
50. Platão, *Leis*, 768 c-770 b.
51. Lucrécio, *Da natureza*, V, 1448. Parece-me que R. Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, p. 120-123, exagerou a originalidade de Lucrécio. A propósito da teoria de Lucrécio sobre a origem da civilização, ver B. Manuwald, *Der Aufabau der Lukrezischen Kulturentstehungslehre*, Wiesbaden, 1980.
52. Sófocles, *Hipponous*, fragm. 301, in A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, Cambridge, 1917, t. I, p. 217; cf. Aulo Gélio, *Noites áticas*, XII, 11, 6.
53. Sófocles, *Ajax*, versos 646-647. Sobre as ilustrações desse motivo do século XVI ao século XVIII, cf. F. Saxl, Veritas filia temporis, in *Philosophy and History*, essays presented to Ernst Cassirer, ed. R. Klibansky, H.-J. Paton, New York/London, 1936, p. 197-222. A maioria dessas ilustrações se refere à primeira interpretação (o tempo desvela seus segredos e os erros). Ver também E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, p. 119.

A mesma idéia se encontra em muitos autores gregos[54]. Ela assume um sentido moral em Sêneca: para dominar sua cólera, é preciso não reagir de imediato, é preciso dar tempo, porque o tempo desvela a verdade[55].

A fórmula proverbial: *Veritas filia temporis* só surgiu muito tarde, num desconhecido poeta latino: Aulo Gélio a cita para ilustrar a idéia de que os homens cometerão menos erros se recearem que seus erros sejam revelados[56]. Nesse caso a verdade de que se fala é uma verdade determinada que se desvela: resolve-se o enigma e nada mais há que buscar.

Mas a fórmula também pode ter o sentido que lhe dá Francis Bacon. Tratar-se-á então do desenvolvimento progressivo da Verdade pelo Tempo e da lenta descoberta dos segredos da Natureza, graças aos esforços dos homens. Nessa perspectiva, com efeito, não será a autoridade dos antigos que fundará a Verdade, mas a longa busca das gerações. Vimos que a idéia já estava presente em Xenófanes, Platão e Aristóteles. Este falava do Tempo "inventor".

Esse tema sempre foi vívido nos tempos modernos. Por exemplo, em 1719, no frontispício de seu livro *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam* (Cartas à Sociedade real inglesa), Antonie van Leeuvenhoek, que aí comunicava as primeiras descobertas científicas obtidas graças ao microscópio, tinha feito representar um homem subindo uma escarpada ladeira, ajudado pelo velho Tempo com uma foice à mão, com a divisa: "*Dum audes ardua vinces*" (Com audácia, vencerás as árduas dificuldades)[57].

7. O progresso da ciência, obra da humanidade inteira e tarefa infinita[58]

Sêneca, como vimos, pensa que o progresso é obra da humanidade inteira: a descoberta da Natureza só pode ser realizada com a contribuição

54. Por exemplo, Píndaro, *Olímpicas*, X, 53: "O tempo, o único que faz conhecer a verdade".
55. Sêneca, *Da cólera*, II, 22, 3.
56. Aulo Gélio, *Noites áticas*, XII, 11, 7.
57. Cf. acima, capítulo 9, p. 119.
58. Sobre essa questão e, de modo geral, sobre a noção de progresso, cf. H. Blumenberg, *La légitimité des Temps modernes*, p. 94-95.

das gerações sucessivas, passadas e futuras. Nessa perspectiva, Pascal comparou a hisstória da humanidade à de um único homem, "que sempre subsiste e aprende continuamente"[59].

Mas é difícil definir exatamente tudo que implica essa metáfora. A humanidade seria uma espécie de sujeito cognoscente, de supersujeito, uma espécie de Espírito coletivo possuidor de uma percepção da totalidade da realidade. A este propósito, dever-se-ia ver na "cibercultura" os primeiros sintomas de sua aparição? Jean-Marc Mandosio evocava recentemente os apóstolos dessa cibercultura que se alegram de ver enfim desaparecer a autonomia da reflexão individual em proveito de uma "inteligência coletiva" explicitamente apresentada como um avatar da "divindade eterna", com os "mundos virtuais" no lugar do "mundo angélico ou celeste"[60]. O problema é sem dúvida grave demais para ser evocado em poucas linhas. Mas creio que devo apontá-lo ao leitor.

Também Goethe pensava que a Natureza só podia ser descoberta pela humanidade inteira, porque toda observação individual só pode ser parcial (*partiale et partielle*) e só apreende um aspecto dos fenômenos. Mas, como não existe uma percepção pertinente à humanidade inteira, a qual enfim não passa de um sujeito simulado, a Natureza sempre continuará a esconder-se dos homens:

> A natureza é tão insondável porque não é apenas um único homem que pode concebê-la, se bem que a humanidade em sua totalidade poderia fazê-lo. Mas como essa querida humanidade não está jamais toda inteira ao mesmo tempo, então a Natureza tem tudo para se esconder a nossos olhos. [...]. São somente os homens em seu conjunto que conhecem a natureza, são somente os homens em seu conjunto que vivem o humano[61].

Isso significa que um conhecimento total da Natureza, acompanhado de uma certeza absoluta, não será jamais acessível à humanidade. Num certo sentido, não é a Verdade que é filha do Tempo, mas a busca infinita. Essa não era já a idéia de Pascal ao dizer do homem que ele "é produzido para a infinitude"[62]? É pouco provável que ele tenha pensado num progresso

59. B. Pascal, *Fragment d'un Traité du vide*, p. 80 Brunschvicg.

60. J.-M. Mandosio, *L'effrondement de la très grande Bibliothèque nationale de France*, Paris, 1999, p. 98, citando P. Lévy, *L'intelligence collective*. Pour une anthropologie du "cyberespace", Paris, 1994.

61. Goethe a Schiller, 21 de fevereiro de 1798 e 5 de maio de 1798, HA, *Goethes Briefe*, t. 2, p. 333 e 343.

62. B. Pascal, *Fragment d'un Traité du vide*, p. 79 Brunschvicg.

infinito do conhecimento humano, porque, como bom cristão, previa um fim do mundo e da humanidade. Ele empregou essa expressão para significar a grandeza do homem por oposição aos animais, como se vê no contexto de sua afirmação, e estava provavelmente influenciado, mais uma vez, por um texto de Sêneca:

> É natural ao homem estender seu pensamento até o infinito. A alma humana, coisa grande e generosa, não se dá outros limites senão os que lhe são comuns com Deus[63].

Mas, em todo caso, Kepler, em sua carta de dedicatória ao imperador Rodolfo no começo da *Parte óptica da astronomia*, já em 1604 evocava a idéia de uma busca sem fim:

> Inesgotável é o tesouro dos segredos da natureza, ele oferece uma riqueza indescritível, e quem descobre alguma coisa nesse domínio não faz mais que abrir aos outros o caminho para novas pesquisas[64].

Lessing fez o elogio dessa busca infinita num texto célebre que merece citação integral:

> O valor do homem não reside na verdade que se possui ou pretende possuir, mas no esforço sincero que se põe em alcançá-la. Porque as forças que aumentam a perfectibilidade humana não crescem pela posse, mas pela busca da verdade. Se Deus, guardando na mão direita toda a verdade e não tendo na esquerda senão o desejo sempre ardente da verdade, me dissesse: "Escolhe!", mesmo correndo o risco de me enganar para sempre e pela eternidade, eu me inclinaria humildemente para sua mão esquerda e diria: "Pai, dê-me esta mão; a verdade absoluta pertence somente a ti"[65].

Podemos falar num progresso infinito das pesquisas da humanidade? Para nós é evidentemente impossível prever o futuro do mundo e da humanidade e dizer se esta é votada a uma busca eterna. Lessing, por sua vez, a via prosseguir no outro mundo: ele pensava que os homens continuariam suas buscas depois da morte, durante a migração das almas. Como quer que seja, o que podemos pedir às gerações futuras é que saibam receber a herança

63. Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 102, 21.

64. J. Kepler, *Gesammelte Werke*, t. II, München, 1938, p. 7, 15-18.

65. G. E. Lessing, *Eine Duplik*, 1778, in *Werke*, München, 1979, t. 8, p. 32-33.

do passado, sem temor de contestá-la, e que estejam prontas, por sua vez, a legar suas descobertas a seus sucessores, sem pretender possuir uma verdade definitiva e absoluta, mas, ao contrário, aceitando uma perpétua rediscussão. Entretanto, é mister constatar, às vezes os que falam de progresso nos conhecimentos não admitem essa rediscussão, sobretudo se ela visa suas próprias descobertas. Já com Lucrécio tem-se a impressão de que a história do pensamento se detém em Epicuro, que resolveu todos os problemas e que, além disso, uma vez satisfeitas as necessidades elementares, fixou um limite aos desejos ulteriores do homem. Por isso não penso que esteja em Lucrécio o espírito prometéico que lhe atribuía Robert Lenoble[66].

Bem recentemente, Pierre-Gilles de Gennes lembrava a necessidade desse reexame perpétuo:

> Certos filósofos representam os pesquisadores como homens que estabelecem uma verdade. Muitos de nós não se reconhecem completamente nesse esquema. Os pesquisadores do nosso tempo jamais pretenderam construir uma verdade última. Apenas fabricamos, com muita hesitação e falta de jeito, uma descrição aproximada da natureza[67].

Terminando seu livro A *lógica do vivente* com as questões: "Que nova dissecação deslocará amanhã nossos objetos para recompô-los num espaço novo? Que nova boneca russa surgirá daí?", François Jacob deixa entrever o mecanismo do progresso científico. Na perspectiva da metáfora dos segredos da natureza, poder-se-ia dizer que abrir um de seus segredos significa confrontar-se com um novo segredo, que esconde um outro, e assim sucessivamente.

66. Cf. acima, nota 51.

67. P.-G. DE GENNES, L'esprit de Primo Levi, *Le Monde*, quarta-feira, 23 out. 2002, p. 18. Aqui se põe o difícil problema da noção de verdade provisória. Pode-se ler sobre esse tema o notável estudo de Sandra LAUGIER, De la logique de la science aux révolutions scientifiques, in *Les philosophes et la science*, dir. Pierre Wagner, Paris, 2002, p. 964-1.016.

15

O ESTUDO DA NATUREZA COMO EXERCÍCIO ESPIRITUAL

1. O prazer de conhecer

No *Timeu*, Platão fala de sua busca como de um exercício que procura prazer e abandono, precisamente porque não se propõe senão verossimilhança e conjetura:

> E, da mesma forma, com relação a todas as outras coisas desse tipo, não é fácil discorrer, quando se utiliza o gênero literário dos discursos verossímeis. Quando deixamos de lado os discursos relativos aos seres eternos, e examinamos as verossimilhanças concernentes ao nascimento das coisas, ali buscando por distensão um prazer inocente, alegramos a vida com uma diversão moderada e razoável. É precisamente para onde nos deixamos ir[1].

A busca é um divertimento e traz prazer porque se aparenta ao jogo que consiste em resolver enigmas. Na perspectiva do diálogo do *Timeu*, esse esforço para resolver o enigma do universo se situa no quadro de uma festa religiosa. No início do diálogo, Sócrates lembra que o dia em que ele se realiza é um dia de festa em que se oferece um sacrifício à deusa Atena, e ele se alegra com o fato de que o tema do diálogo convém perfeitamente ao sacrifício oferecido nesse dia. O tema em questão é o elogio da cidade de Atenas, o relato de sua origem, mas colocado dentro de um relato da

1. PLATÃO, *Timeu*, 59 c.

origem do homem, o qual se coloca dentro de um relato da origem do mundo. Finalmente, ter-se-á uma cosmogonia, uma "Gênese", no sentido bíblico, segundo o modelo das cosmogonias dos pré-socráticos, elas próprias influenciadas pelo modelo dos poemas cosmogônicos do Oriente Próximo antigo, como o famoso poema *Enouma Elish*, que, aliás, também eram ligados a cerimônias religiosas[2]. Quanto a isso, é interessante lembrar que Johan Huizinga também mostrou como o jogo do enigma cosmogônico podia fazer parte do sacrifício na religião bramânica[3]. Estar-se-ia aqui em presença de um comportamento que remontaria a uma origem extremamente recuada. De um modo geral, jogo, festa e busca dos segredos divinos podiam estar intimamente ligados. Para Platão, em todo caso, o jogo humano responde ao jogo divino. É conhecido o célebre texto das *Leis* que afirma que o homem foi fabricado como um objeto de diversão para a divindade e que ser tal objeto de diversão constitui realmente o que há de melhor nele[4]. O homem portanto deverá oferecer aos deuses os mais belos divertimentos, que serão os cantos e as danças das festas religiosas, mas também o hino mítico que conta o nascimento do mundo. Também no *Fedro* Sócrates dirá:

> Compondo um discurso que não era de todo despido de força persuasiva, divertindo-nos de maneira conveniente e piedosa, nós oferecemos um hino mítico [...] ao Amor[5].

Mas, para Platão, a física não será apenas um discurso, mas uma prática. Não se tratará somente de compor um hino mítico, mas, como diz explicitamente o *Timeu*, de viver a excelente vida proposta pelos deuses aos homens, para o presente e para o futuro[6]. Essa vida consiste em contemplar o universo, em pensar o Todo e em se harmonizar com seus movimentos. Aqui, é o modo contemplativo de vida que é recomendado, o esforço para se libertar das paixões individuais, para se voltar na direção do estudo racional do mundo. Racional na medida em que a razão busca descobrir os axiomas em si indemonstráveis, mas suscetíveis de fundar a construção de uma representação verossímil do universo.

2. Cf. G. NADDAF, *L'Origine et l'évolution du concept grec de phusis*, Queenston, Lampeter, 1992, p. 61-90. Encontra-se a tradução do poema em R. LABAT, *Les religions du Proche-Orient*, Paris, 1970, p. 36-70.
3. J. HUIZINGA, *Homo ludens*, Bâle/Bruxelles/Cologne/Wien, [s.d.], p. 171-191.
4. PLATÃO, *Leis*, 803 c.
5. PLATÃO, *Fedro*, 265 c.
6. PLATÃO, *Timeu*, 90 d.

2. Contemplação da natureza e grandeza de alma

Fiel nisso ao espírito do platonismo, Aristóteles afirma com ênfase que a contemplação da natureza proporcionará "prazeres inexprimíveis" a quem souber contemplar, quer dizer, repor cada ser no plano geral da Natureza[7]. Alguns séculos mais tarde, Cícero lhe fará eco. No *Lúculo* ele começa insistindo no caráter conjetural das pesquisas sobre a natureza[8]. Ele ressalta com razão que em cada escola filosófica as opiniões a respeito desses problemas podem divergir. Essas hesitações e contradições, continua Cícero, não constituem uma razão para abandonar as pesquisas físicas:

> Entretanto, não penso que seja preciso renunciar a essas questões dos físicos. A observação e a contemplação da natureza são uma espécie de alimento natural para as almas e para os espíritos; nós somos endireitados, parecemos nos elevar, passamos a olhar do alto as coisas humanas; pensando as coisas a partir do alto e as coisas celestes, desprezamos nossas coisas daqui debaixo como pequenas e mesquinhas. A busca das coisas que são ao mesmo tempo as mais altas e as mais escondidas nos traz prazer. E se encontramos alguma coisa que nos parece verdadeira nosso espírito se enche de uma nobre volúpia[9].

Cícero, portanto, fala de prazer como Aristóteles. Mas trata-se de um prazer do espírito, totalmente desinteressado: "É a ciência sozinha que se alegra, mesmo quando traz contrariedades"[10]. E prossegue: "Temos apenas que interrogarmos a nós mesmos para saber até que ponto nos movem os movimentos dos astros, a contemplação das coisas celestes, os esforços para conhecer tudo que *a natureza esconde na obscuridade*". "Uma das mais nobres atividades é a observação e o estudo das coisas celestes, assim como das coisas que *a natureza mantém escondidas e longe dos nossos olhares*."[11]

Lembrando-se talvez da festa do *Timeu*[12] e talvez também de Diógenes o Cínico, que havia dito que o homem de bem celebra uma festa todos os

7. ARISTÓTELES, *Partes dos animais*, I, 5, 644 b 31. Para uma reflexão sobre esse texto, cf. P. HADOT, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, reed. Paris, 2001, p. 133-134.
8. CÍCERO, *Lucullus*, 39,122.
9. Ibid., 41, 127.
10. CÍCERO, *Dos bens e dos males supremos*, V, 19, 50-51.
11. Ibid., V, 21, 58.
12. Cf. B. WITTE, Der *eikôs logos* in Platos Timaios. Beitrag zur Wissenschaftsmethode und Erkednntnistheorie bei dem späten Plato, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 46 (1964), p. 13.

dias, Fílon de Alexandria e Plutarco considerarão uma "festa espiritual" a vida do filósofo, contemplando, no templo que é o mundo, esses mistérios que são as obras da Natureza, ou seja, as belezas do céu e da terra[13]. Sêneca, por sua vez, tem esta bela comparação: a alma deseja respirar ante o espetáculo da natureza, como um operário, cansado da obscuridade da oficina, descansa seus olhos na luz de fora[14].

Desde Platão, o fruto da contemplação da natureza e de seu estudo chamava-se "grandeza da alma". Para ele, a alma que não cessa de contemplar a totalidade do tempo e do ser não podia abrigar em si mesma nenhuma pequenez de espírito, nenhuma baixeza; ela olhava desde o alto as coisas humanas e não receava a morte[15]. Ao longo de toda a história da física antiga ressoará o eco dessa representação. Acabamos de ouvir Cícero louvar os benefícios do estudo dos segredos da natureza, ao dizer que temos a impressão de nos elevar e que olhamos as coisas daqui debaixo como pequenas e mesquinhas. Para Sêneca esse estudo, como nos faz ver as coisas a partir do alto, liberta de todo pensamento baixo e traz a grandeza da alma[16]. Ele responde à aspiração da alma de se libertar da prisão do corpo para tomar impulso nos vastos espaços do céu e da terra. Um milênio após o *Timeu*, no prefácio que escreveu a seu comentário à *Física* de Aristóteles, o neoplatônico Simplício faz uma longa exposição sobre o tema da utilidade da física para a ética, mostrando como todas as virtudes morais se desenvolvem pela observação dos fenômenos naturais, como a concentração na pesquisa física nos afasta dos prazeres do corpo e nos liberta do temor da morte, como a física traz a grandeza e a elevação da alma e nos permite olhar as coisas humanas a partir do alto[17].

3. O estudo da natureza como ética da objetividade

Mas o estudo da natureza exige também objetividade e desinteresse. A grandeza de Aristóteles é ter definido claramente a ética implicada no

13. Fílon, *De specialibus legibus*, II, 44-45; Plutarco, *Da tranqüilidade da alma*, 20, 477 c, que refere a palavra de Diógenes.
14. Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 65, 17.
15. Platão, *República*, 486 a.
16. Sêneca, *Questões naturais*, III, pref., 18; I, pref., 1-16. Cf. I. Hadot, *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung*, Berlin, 1969, p. 115.
17. Simplício, *Commentaire sur la Physique*, t. I, p. 4, 17ss. Diels.

conhecimento científico[18]. Da mesma forma como a ética consiste em não escolher nenhum outro fim senão a virtude e querer ser homem de bem sem almejar qualquer outro interesse, do mesmo modo a ciência exige que não se escolha nenhum outro fim além do conhecimento, e que se deseje o conhecimento por si mesmo, sem qualquer outra consideração utilitária. É esse princípio que define a física contemplativa de que falamos, que se recusa a tirar vantagem da descoberta dos segredos da natureza. Sêneca reconhece que o estudo dos tremores de terra pode ter sua utilidade prática, mas esclarece assim seu pensamento:

> Tu me perguntas qual proveito tiraremos desse estudo. O maior de todos: conhecer a Natureza. Porque o que existe de mais belo na pesquisa de tal objeto — ainda que possa ter muita utilidade no futuro — é que, por sua sublimidade, ela cativa o homem desde que seja praticada não por causa do proveito que se possa tirar dela, mas por causa da maravilha que se admira[19].

Aristóteles, ao definir a ciência da forma como o fez, afirmou como valor o conhecimento objetivo considerado em si mesmo, criando assim essa ética do conhecimento sobre a qual Jacques Monod escreveu páginas admiráveis. Como já afirmei em outra obra[20], constatei quanto a esse tema ser sempre a escolha ética de um valor que funda este ou aquele tipo de conhecimento. É precisamente o que diz Jacques Monod:

> Afirmar o postulado da objetividade como condição do conhecimento verdadeiro constitui uma escolha ética e não um juízo de conhecimento, pois, segundo esse próprio postulado, não poderia haver conhecimento "verdadeiro" anterior a essa escolha arbitral[21].

Para ele, tal escolha afirma um ideal que transcende o indivíduo. Nessa perspectiva, a pesquisa científica é sempre "exercício espiritual"[22] em seu ponto mais alto, pois, como diz Jacques Monod, supõe uma "ascese do espírito", um esforço de superação de si mesmo e de domínio das paixões; e acrescenta: "O *Discurso do método* propõe uma epistemologia normativa,

18. Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, VI, 12, 1144 a 18 e X, 7, 1177 b 20; *Métaphysique*, I, 2, 982 a 4 ss.
19. Sêneca, *Questões naturais*, VI, 4, 2.
20. P. Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, reed. Paris, 2001, p. 18.
21. J. Monod, *Le hasard et la nécessité*, p. 191.
22. Cf. P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, nova ed. aument., Paris, 2002, p. 145 ss.

mas é preciso que seja lido também e acima de tudo como meditação moral, como ascese do espírito"[23].

De uma perspectiva diversa daquela das atitudes de violência e de respeito que qualifiquei como prometéica e órfica, se poderia descobrir, de uma ponta a outra da história da ciência, tanto antiga como moderna, uma tensão entre duas orientações éticas: de um lado uma ética da pesquisa objetiva e desinteressada, cuja continuidade de Aristóteles a Jacques Monod acabamos de assinalar; de outro lado uma ética da pesquisa útil posta a serviço do homem e cujo objetivo é seja o aperfeiçoamento do próprio indivíduo — e o estudo será então "exercício espiritual" —, seja a transformação das condições da vida humana.

4. O estudo da natureza a serviço do homem

Na prática da pesquisa desinteressada, acabamos de ver, a propósito de Jacques Monod, que as duas orientações não se opõem: escolhendo a ascese da objetividade, o cientista se transforma moralmente, ultrapassa sua individualidade. Mas essa superação não é buscada ou desejada por si mesma. É a pesquisa científica o fim em si mesmo: elevação da consciência e prazer de conhecer vêm juntar-se a ela por acréscimo. Na Antiguidade, segundo a tradição aristotélica e platônica, graças ao conhecimento objetivo e desinteressado, alcançamos um estado divino e uma espécie de imortalidade[24] que o astrônomo Ptolomeu descreve em termos poéticos e mitológicos:

> Bem sei que sou mortal e não duro mais que um dia. Mas quando acompanho, em seu curso circular, as órbitas apertadas dos astros, meus pés não tocam mais a terra, e vou junto ao próprio Zeus me saciar de ambrosia como os deuses[25].

Com os epicuristas e estóicos, as coisas são completamente diferentes. Eles têm como alvo a objetividade desinteressada, mas não é menos certo que suas físicas respectivas são postas a serviço da escolha de um modo de vida: vida de prazer sem mistura de dor para Epicuro, vida de coerência racional para Crísipo. Suas físicas são finalmente destinadas a justificar atitudes

23. J. Monod, *Le hasard et la nécessité*, p. 191.
24. Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, X, 7, 1177 b 27.
25. Texto grego e tradução francesa em *Anthologie grecque. Anthologie palatine*, t. VIII (livro IX), Paris, 1974, § 577, p. 98.

morais. Para Epicuro os homens são angustiados porque têm medo dos deuses e da morte. A teoria atômica lhes ensinará que os deuses não se ocupam do mundo, pois o universo é eterno, e os corpos que o compõem nascem e perecem pelo contínuo movimento dos átomos no vazio. Ensinando-lhes assim que a alma morre com o corpo, e que, de certo modo, a morte nada é para nós, ela os libertará da inquietação. Para o estóico Crísipo, o estudo da natureza revelará, ao contrário, que a racionalidade da ação humana funda-se na racionalidade da Natureza, que o próprio homem é uma parte da Natureza. O universo inteiro e cada parte do universo tendem à coerência consigo mesmos. O estóico alcançará a paz da alma colocando-se numa posição de consentimento à vontade da Razão que dirige o universo, enquanto o epicurista alcançará, também ele, a paz da alma pensando na infinidade dos mundos no vácuo infinito, sem ter por que recear nem os caprichos da divindade, nem os golpes de uma morte que nada é para nós. Por isso as teorias físicas ensinadas nas escolas destinam-se a libertar o homem da angústia que ele experimenta ante o enigma do universo. Nessa perspectiva, a pesquisa desinteressada e aprofundada dos segredos da natureza, do funcionamento dos diferentes fenômenos naturais poderia aparecer como um luxo inútil, porque a Natureza nada ocultou daquilo que pode fazer nossa felicidade[26].

Mas a ciência da natureza também pode ser útil na perspectiva de uma transformação das condições materiais da vida do homem: Prometeu foi considerado tradicionalmente o benfeitor da humanidade. Os gregos e os romanos tinham desenvolvido, como vimos, com relação à mecânica, uma teoria e uma prática notáveis, e vimos também como a mecânica antiga, que visava colocar a natureza a serviço do homem, inspirou a ciência moderna.

De fato, é preciso reconhecer, o "serviço ao homem" arriscou-se em todos os tempos, e desde a Antiguidade, a ser o serviço aos egoísmos individuais ou coletivos. E a ciência moderna corre cada vez mais o risco de ser estreitamente ligada à técnica industrial, às exigências das empresas, à vontade de poder e de lucro. A pesquisa científica, por vontade dos próprios Estados, deve orientar-se em função da utilidade que pode ter para o progresso técnico e comercial. A pesquisa fundamental e desinteressada torna-se cada vez mais precária. É por isso que devemos ser reconhecidos a sábios como Jacques Monod por testemunharem, não obstante as pressões do Estado e da sociedade, a favor do valor absoluto da ética e da objetividade, do ideal de um conhecimento desinteressado que não possui outro fim além de si mesmo.

26. Cf. acima, capítulo 12, p. 159-161.

16

O COMPORTAMENTO DA NATUREZA. ECONÔMICA, BRINCALHONA OU PRÓDIGA?

1. A Natureza econômica

Jacques Monod quer-se lógico. Puramente lógico. Mas não lhe bastava ser puramente lógico. Era preciso que a natureza também o fosse. Que funcionasse conforme regras estritas. Que, uma vez encontrada uma "solução" para algum "problema", daí em diante não se desgarrasse dela. Que a utilizasse inteiramente. Em todos os casos. Em todas as situações. Com relação a todos os seres vivos. Afinal de contas, para Jacques, a seleção natural esculpiu cada organismo, cada célula, cada molécula até o menor detalhe. A ponto de alcançar uma perfeição que terminava por não se distinguir da reconhecida por outros como sinal da vontade divina. Jacques atribuía cartesianismo e elegância à natureza. Daí seu gosto por soluções únicas. De minha parte, eu não achava o mundo assim tão estrito, tão racional. O que me admirava não era nem sua elegância nem sua perfeição, mas acima de tudo seu estado. Que ele fosse como é, e não de outro modo. A natureza, eu a via como um estudante aplicado. Generoso, mas nem tanto. Um pouco desarrumado, trabalhando aos trancos. Fazendo o que podia com aquilo que encontrava[1].

1. F. Jacob, *La statue intérieure*, Paris, 1987, p. 356.

Esse texto de François Jacob mostra que ainda no século XX, e sem dúvida no século XXI, acontece que os cientistas, quando querem falar de suas pesquisas ao grande público, empregam a metáfora de uma natureza personificada, que teria uma espécie de caráter próprio, hábitos e comportamento que lhe seriam específicos. Na perspectiva dos modos de revelação dos segredos da natureza, que estamos estudando, considerações desse tipo permitiriam definir o modo de ação, o método da natureza.

Como entrevimos relacionado à evolução da noção de *physis*[2], esse gênero de descrição do comportamento da natureza já existia na Antiguidade, notadamente no *corpus* hipocrático e em Aristóteles. Aristóteles considera que a natureza age de modo racional, ou, mais exatamente, que tudo se passa como se a natureza agisse de modo racional e refletido: "Dir-se-ia que a natureza prevê o que pode acontecer"[3].

Na perspectiva aristotélica, o princípio fundamental que permite explicar os fenômenos da natureza, sobretudo os da natureza viva, é que a natureza sempre age em vista de um fim, e que por isso não admite o inacabado, o infindo, o indeterminado, tanto nos organismos que produz como na série dos seres que faz surgir. A característica do vivo é ser completo, acabado. Por conseqüência, a natureza nada faz em vão; por um lado, ela nada faz de inútil; por outro, se faz alguma coisa, é porque tem uma razão para fazê-la[4]. Esse princípio é utilizado muitas vezes para justificar a presença ou a ausência de uma faculdade ou órgão. A natureza, poder-se-ia dizer, é uma boa administradora que economiza tanto quanto pode. Sabe evitar o muito e o muito pouco, o muito cedo ou o muito tarde. Faz que o mesmo órgão sirva a vários fins diferentes. Por exemplo, a língua serve ao mesmo tempo ao paladar, necessário à existência, e à elocução, útil para uma existência melhor. Ou ainda: a boca serve para absorver o alimento, mas também para respirar. "Como um homem prudente", diz Aristóteles, a Natureza só dá um órgão a quem é capaz de usá-lo; utiliza ao máximo as possibilidades que se apresentam; "como um bom ecônomo", ela não dispensa nada que possa ter alguma utilidade; sabe tirar partido dos resíduos "para fazer ossos, tendões, pêlos, cascos", e compensar um excesso por uma deficiência, ou o contrário. Porque não pode atribuir o excesso simultaneamente a muitos pontos. Por exemplo, durante o aleitamento não há menstruação e, normalmente, não há concepção. Se há concepção o leite seca, porque a natureza não é suficientemente rica para poder assegurar as duas funções.

2. Cf. acima, capítulo 2, p. 39-44.

3. Aristóteles, *Do céu*, II, 9, 291 a 24.

4. Aristóteles, *Marcha dos animais*, 8, 708 a 10; 12, 711 a 18; *Partes dos animais*, II, 13, 658 a 8; III, 1, 661 b 23; IV, 11, 691 b 4; IV, 12, 694 a 15; IV, 13, 695 b 19; *Geração dos animais*, II, 4, 739 b; II, 5, 741 b; II, 6, 744 a 36; V, 8, 788 b 21.

Essas fórmulas aristotélicas tiveram um grande sucesso na Idade Média e na Renascença. Mas, no século XVII, Robert Boyle, enumerando várias proposições dessa espécie, lembrou utilmente que não se tratava de metáforas, do mesmo gênero que uma expressão como: a lei proíbe fazer isso ou aquilo[5]. Tanto quanto a lei, a natureza não é um sujeito agente. Robert Boyle tem razão, mas não se poderia dizer que esse tipo de proposições, quer se trate da natureza como da lei, permite deixar entrever uma norma que rege os processos naturais ou as ações humanas?

As fórmulas aristotélicas podem ser todas remetidas finalmente ao princípio da economia que exprime o ideal de uma ação perfeitamente racional que relaciona proporcionalmente os meios e os fins. Esse princípio de economia terá uma influência capital sobre as representações filosóficas ou científicas da ação da natureza até o século XX. Nos séculos XVII e XVIII ele até se introduzirá na física mecânica, tornando-se preciso e modificando-se, sob a forma do princípio do menor esforço, segundo o qual, na natureza, uma ação ótima se realiza com o mínimo de desgaste. Fermat, Leibniz, Maupertuis e, no século XIX, Hamilton propuseram diversas formulações desse princípio[6]. Maupertuis o formula assim: "Quando acontece alguma mudança na Natureza, a quantidade de ação empregada para essa mudança é sempre a menor possível"[7]. As idéias de Maupertuis suscitaram uma controvérsia na qual tomaram parte Voltaire, que as atacou com virulência, e Euler, que as defendeu vigorosamente. Maupertuis tinha sublinhado o aspecto metafísico desse princípio: o Criador sempre faz uso de seu poder da maneira mais sábia, logo a mais econômica. Mas

5. R. Boyle, *A Free Inquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature*, London, 1686, in *The Works of the Honorable Robert Boyle*, I-VI, ed. Th. Bird, 2. ed., London, 1772 (reed. Hildesheim, 1966), t. V, p. 174 ss.

6. Cf. a nota de M. Berthelot sobre o princípio do menor esforço no *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, de André Lalande, 10. ed., Paris, 1968, p. 1.232-1.234; A. Kneser, *Das Prinzip der kleinsten Wirkung*, von Leibniz zur Gegenwart, Leipzig/Berlin, 1928.

7. P. L. Moreau de Maupertuis, *Essai de cosmologie* (1768), reed. F. Azouvi, Paris, 1984, p. 42. Sobre as discussões relativas a esse princípio, cf. em H. Hecht (ed.), *Pierre Louis Moreau de Maupertuis*. Eine Bilanz nach 300 Jahren, Berlin, 1999, os estudos de H.-H. Borzeszkowski, Der epistemologische Gehalt des Maupertuischen Wirkungsprinzip, p. 419-425, e P. Thiele, Ist die Natur Sparsam?, p. 432-503.

evidentemente se expunha a uma objeção fundamental: quer se trate de Deus ou da Natureza, por que seria preciso admitir que seu poder fosse limitado e que eles estão condenados à parcimônia?

O princípio de economia tem também por conseqüência o princípio de continuidade: nada demais (portanto nada de duplicações inúteis), nem de menos (portanto nada de elos ausentes)[8]. A Natureza se eleva assim, sem solução de continuidade, dos seres inanimados aos animais, passando pelas plantas, mas de um modo tão contínuo que é extremamente difícil definir a fronteira que separa os diferentes grupos, chegando-se a não saber a que grupo pertence determinado ser[9]. Leibniz formulará assim o princípio de continuidade:

> Nada se faz de uma vez, e é uma de minhas grandes máximas, e das mais verificadas, que a natureza jamais dá saltos: a isso chamei lei da continuidade quando dela falei nas primeiras *Nouvelles de la République des lettres**, e o uso dessa lei é considerável na física[10].

Platão já tinha sublinhado a necessidade de haver existências intermediárias entre termos diferentes[11]. O princípio de continuidade e de plenitude, com a idéia da "cadeia dos seres" que lhe é ligada, desempenhou um papel muito importante na história da filosofia e da biologia até o século XVIII, como mostrou Arthur O. Lovejoy[12].

Na perspectiva aristotélica, um certo número de funções são necessárias à vida de cada espécie: nutrição, locomoção, reprodução, defesa, respiração etc. Para assegurar essas funções, cada espécie tem direito a uma soma determinada de meios. A natureza varia na atribuição desses meios a cada espécie, mas de tal maneira que a soma fica sempre a mesma. Se ela suprime ou diminui meios para realizar tal função, ela é obrigada a lhe dar ou aumentar outros. O princípio de compensação poderia ser chamado princípio de equilíbrio ou ainda princípio de totalidade, no sentido de que cada espécie deve ter a totalidade dos meios indispensáveis ao exercício das funções vitais e produzir organismos que se bastam a si mesmos.

8. Aristóteles, *Metafísica*, XIV, 3, 1090 b 19: "A Natureza não é uma seqüência de episódios sem nexo, ao modo de uma tragédia ruim".
9. Aristóteles, *História dos animais*, VII, 1, 588 b 4; *Partes dos animais*, IV, 5, 681 a 12.
* *Nouvelles de la république des lettres*, revista de literatura e filosofia mais influente da época, fundada por Pierre Bayle em 1684. (N.T.)
10. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, 1966, pref., p. 40.
11. Platão, *Timeu*, 31 b.
12. A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge, 1936 e 1964, reed. 1978.

> Os animais a que a natureza não deu chifres, dela receberam um outro meio de defesa, por exemplo a velocidade nos cavalos, o tamanho do corpo nos camelos.
> O que a natureza retira do lugar dos dentes, ela atribuiu aos chifres, e o alimento que seria destinado a esses dentes é empregado no crescimento dos chifres.[13]

É interessante constatar que Plotino retoma essa idéia quando observa que, quando o animal deixa de ter os meios de sobreviver, então aparecem, como compensação, as unhas, as garras, os dentes afiados[14]. Mas em Plotino essa compensação já se situa no nível da Idéia de cada espécie. As formas ideais, os protótipos das diferentes espécies sofrem com efeito uma degradação com relação à Forma ideal, ao Protótipo perfeito do Vivo em si, porque se particularizam, e essa degradação tem como conseqüência esta ou aquela deficiência que deve ser compensada, para que as somas dos excessos e das deficiências cheguem a se equilibrar.

Esse princípio de compensação, posto por Aristóteles, resulta do conflito, já reconhecido por Platão no *Timeu*, entre a tendência da natureza a realizar o melhor fim possível e a necessidade material que aí põe obstáculo[15]. A economia aliás é o sinal de uma certa fraqueza e de uma certa pobreza, provocada pela resistência da matéria. A Natureza busca portanto realizar o melhor em função das circunstâncias. Se várias possibilidades se lhe oferecem, tanto quanto possível ela escolhe a melhor.

O princípio de compensação estará ainda vivo no início do século XIX. Falando da filosofia zoológica de Geoffroy Saint-Hilaire, Goethe diz que a Natureza fixou para si mesma, definitivamente, um orçamento: ela se considera livre para gastar como quiser as diferentes rubricas, mas nada muda na soma total. Se gastou demais por um lado, é obrigada a economizar em outro[16]. Nada mais aristotélico. Essa representação corresponde aliás à idéia do balanceamento de órgãos de que fala Geoffroy Saint-Hilaire, na perspectiva de um plano único de estrutura, comum a todos os animais[17].

13. Aristóteles, *Partes dos animais*, III, 2, 663 a 1 e III, 2, 664 a 1.
14. Plotino, *Enéadas*, VI, 7[38], 9, 40.
15. Platão, *Timeu*, 29 b, 30 a e 47.
16. Goethe, *Principes de philosophie zoologique*, HA, t. 13, p. 176, 15-21; Lepaden, p. 205, 15-23.
17. Cf. F. Ravaisson, *Testament philosophique*, p. 80.

Essa perspectiva de um plano único de estrutura já era considerado no século XVIII por Buffon, Maupertuis, Robinet ou Bonnet[18]. Um protótipo original seria assim o modelo de todas as produções naturais e autorizaria a pensar, como faz, por exemplo, Jean-Baptiste Robinet, que existe uma continuidade total entre todos os reinos da natureza:

> Uma pedra, um carvalho, um cavalo, um símio, um homem são variações graduadas do protótipo que começou a se realizar pelos menores elementos possíveis[19].

Nessa perspectiva de numerosas variações sobre um tema único, o princípio de economia é salvaguardado na medida em que a natureza mantém-se fiel a um modelo fundamental.

Poder-se-ia dizer que, quando a natureza acha uma receita, um modelo que deu certo, agarra-se a ele. A biologia contemporânea se permite às vezes considerações dessa espécie. François Jacob escreve por exemplo:

> À parte a diversidade das formas e a variedade dos comportamentos, todos os organismos empregam os mesmos materiais para efetuar reações similares. É forçoso portanto admitir que, uma vez encontrada a receita que se revelou a melhor, a natureza aí se fixou no curso da evolução[20].

Encontram-se também representações análogas entre astrônomos, como Michel Cassé:

> A natureza parece haver-se dado alguns modelos que reproduz sem descanso e em todo canto, algumas regras intemporais que introduz em sua prática universal. Ela se repete sem cessar até que certos fins tenham sido alcançados[21].

Todos esses princípios, que são outras tantas variações do princípio aristotélico de economia, voltam, me parece, a afirmar *a priori* que existe uma ordem racional, uma legalidade na natureza. Wittgenstein escreveu em seus *Carnets*: "Eis o grande problema ao redor do qual circula tudo aquilo que escrevi: existe uma ordem no mundo, e em caso afirmativo em

18. Cf., nesse tema, a nota muito rica de P. Vernière em DIDEROT, *Oeuvres philosophiques*, Paris, 1964, p. 187, n. 1, onde se encontram textos muito importantes de Buffon, Maupertuis e Robinet.
19. Citado por P. Vernière, ibid.
20. F. JACOB, *La logique du vivant*, p. 22.
21. M. CASSÉ, La mise en ordre du chaos originel, *Le Monde*, 29 jul. 1983.

que consiste?"[22]. E precisamente, falando dessa vez de todas as formulações do princípio de economia, ele observa: "Todas as proposições, como a proposição de razão suficiente, de continuidade da natureza, do menor esforço na natureza etc., todas essas proposições são intuições *a priori* sobre a formação possível de proposições da ciência"[23]. Ou ainda: "Houve um pressentimento de que era preciso haver uma 'lei do menor esforço', antes mesmo de se conhecer a respectiva fórmula. (Aqui, como sempre, a certeza *a priori* se revela como algo puramente lógico)"[24]. Todos esses princípios, como afirma Kant, "não dizem o que acontece, mas como se deve julgar"[25]. Eles enunciam uma necessidade lógica.

2. A Natureza brincalhona

Mas não se poderia dizer que a boa administradora ecônoma de Aristóteles torna-se um pouco brincalhona, um pouco fantasiosa, se ela se permite, como acabamos de ver, variações múltiplas sobre o tema que escolheu? Diderot dava isso a entender:

> Parece que a natureza se agradou em variar o mesmo mecanismo numa infinidade de maneiras diferentes. Ela não abandona um tipo de produções enquanto não multiplicou os respectivos indivíduos sob todas as faces possíveis. [...] É uma mulher que adora se travestir, e cujos diferentes disfarces, deixando escapar aqui uma parte, ali outra, dão alguma esperança aos que a seguem com assiduidade para conhecer um dia toda a sua pessoa[26].

A idéia aparece desde a Antiguidade. Sêneca fala da natureza que põe todo o seu orgulho em produzir a diversidade ("*ipsa varietate se jactat*")[27]. Se os estóicos, mais ainda do que Aristóteles, estavam persuadidos de que a Natureza, que identificavam com a Razão universal, nada fazia em vão, era-lhes preciso admitir, entretanto, que às vezes suas produções parecem

22. L. WITTGENSTEIN, *Carnets*, 1914-1916, 1° de junho de 1915, trad. G.-G. Granger, Paris, 1971, p. 109.
23. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 6. 34, trad. P. Klossowski, Paris, 1961.
24. Ibid., 6. 3211.
25. KANT, *Critique de la faculté de juger*, Introd., V, trad. Philonenko, Paris, 1968, p. 30.
26. D. DIDEROT, *De l'interprétation de la nature*, XII, ed. P. Vernière, in *Oeuvres philosophiques*, p. 186.
27. SÊNECA, *Questões naturais*, VII, 27, 5.

se realizar sem razão. A Natureza não visava sempre a utilidade, por exemplo quando produzia a extravagante cauda do pavão. Segundo Crísipo, se a Natureza criou esse apêndice que é um luxo supérfluo, é porque ama a beleza e se agrada com a variedade das cores[28]. O grande naturalista da Antiguidade, Plínio o Velho, vai ainda mais longe. Ele não hesita em falar da alegria, da jovialidade da Natureza[29]. Com seu humor folgazão (*lascivia*), ela se diverte a imaginar todo tipo de variações (*varie ludens*) sobre um tema que lhe agrada: as formas dos chifres dos animais, o espiralado das conchas. Entrega-se a jogos variados: pinta as cores das flores[30]. Às vezes tem prazer em se entregar ela própria a espetáculos, como os combates de animais[31]. Sempre pronta a brincar, a Natureza parece imprevisível. Às vezes tateia, se diverte em fazer tentativas: querendo fazer o lírio (*le lys*), inventa primeiro a campainha (*le liseron*)[32]. Aparece então não como uma boa administradora ecônoma, mas como uma artista inventiva, que ama a beleza, feliz com sua fecundidade, e procurando realizar tudo que imagina. Ainda debutante, pouco a pouco faz progressos, e pode mesmo realizar obras-primas.

Descobrindo essa Natureza brincalhona dos estóicos, podemos nos perguntar se ela não será afinal parente dessa criança, Aion, de quem Heráclito dizia que se diverte no jogo de dados [33], jogo que se tornará, com Nietzsche, o jogo terrível de Dioniso[34].

Como quer que seja, essa metáfora da Natureza brincalhona desempenhará um papel importante, a partir do século XVIII, no impulso da idéia de evolucionismo[35]. Quando, em 1768, Jean-Baptiste Robinet intitular um de seus livros: *Vista filosófica da gradação natural das formas do ser ou das tentativas da Natureza que aprende a fazer o homem*, fará claramente alusão

28. Crísipo, em Plutarco, *Les contradictions des stoïciens*, 21, 1044 c, *Les stoïciens*, p. 112. Cf. também Cícero, *Dos bens e dos males supremos*, III, 18.

29. Sobre esse tema, cf. a excelente monografia de K. Deichgräber, *Natura varie ludens*. Ein Nachtrag zum griechischen Naturbegriff, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes-und sozialwissenschaftliche Klasse, Mainz, 1954, n. 3. Ver também os textos citados por G. Romeyer-Dherbey, Art et Nature chez les stoïciens, in M. Augé, C. Castoriadis et al., *La Grèce pour penser l'avenir*, p. 91-104.

30. Plínio o Velho, *História natural*, IX, 102; XI, 123; XIV, 115; XXI, 1-2.

31. Ibid., VII, 30; VIII, 33-34.

32. Ibid., XXI, 23.

33. Heráclito, fragm. 52, Dumont, p. 158.

34. Cf. adiante, capítulo 22, p. 308.

35. Cf. P. Hadot, L'apport du néoplatonisme à la philosophie de la nature, in *Tradition und Gegenwart, Eranos Jahrbuch*, 1968, Zurich, 1970, p. 91-99.

à Natureza de Plínio que, divertindo-se, aprende a fazer o lírio fabricando antes a campainha. No início do século XIX, também Goethe verá, na aparição de formas naturais cada vez mais complexas, o resultado de um jogo da Natureza, ligado ao mesmo tempo ao acaso da chance e à fantasia da imaginação. Quando a Natureza inventa uma forma, joga com essa forma, e, jogando com ela, produz a diversidade da vida[36]. Ela se empenha em desenvolver variações as mais diversas sobre o tema que inventou. Sentada à mesa de jogo, deixa passar ou aposta o dobro:

> Mineral, Animal, Vegetal, tudo isso, ganho num lance feliz de dados, é sem cessar reposto em jogo, e quem sabe se o próprio homem não é de novo um lance de dados preparando um fim ainda mais alto[37].

Risco, apalpadela, busca, eis o método da Natureza:

> O esqueleto de muitos animais marinhos nos mostra que a Natureza os concebeu pensando numa espécie superior de animais terrestres. O que a Natureza, no momento, deve deixar desaparecer, ela o retoma mais tarde em circunstâncias mais favoráveis[38].

3. A Natureza pródiga

A idéia de jogo conduz à de liberdade, de fantasia, de prodigalidade, quer dizer, finalmente, à destruição da concepção aristotélica de uma natureza boa ecônoma e boa administradora. Em Nietzsche, a pródiga exuberância da natureza torna-se um tema central:

> Na natureza, reina não a situação de escassez, mas ao contrário a superabundância, a prodigalidade, até mesmo ao absurdo.
> Quereis viver em conformidade com a natureza? Ó nobres estóicos, quanto engano nas palavras! Imaginai um ser que seja como é a natureza, pródiga sem medida, indiferente sem medida, sem intenções nem respeitos, sem piedade nem justiça, fecunda e estéril e ao mesmo tempo incerta!

36. Goethe a Charlotte von Stein, 10 de julho de 1786, HA, *Goethes Briefe*, t. I, 1968, p. 514.

37. Goethe, *Entretien avec Falk*, 14 de junho de 1809, in *Goethes Gespräche*, ed. Flodoard von Biedermann, Leipzig, 1909-1911, t. II, p. 37-41.

38. Ibid., p. 37.

A natureza, como ela é, com todo o caráter grandioso dessa prodigalidade e dessa indiferença, que nos revoltam, mas de modo nenhum são aristocráticas[39].

Essa representação da natureza em Nietzsche produz ao mesmo tempo o terror e a felicidade do homem: o terror, porque ele se sente o joguete da crueldade cega da natureza; e a felicidade, a felicidade dionisíaca, porque, pelo jogo da arte, ele mergulha no grande jogo do mundo, aceitando sua crueldade e o arbitrário[40].

Em elogio a William James e seu "pluralismo", Bergson opõe à inteligência — que deseja que "a natureza seja arranjada de modo a exigir de nós, para ser pensada, apenas a menor soma possível de trabalho" — os dados da experiência que nos revelam uma realidade exuberante:

Enquanto nossa inteligência, com seus hábitos de economia, se representa os efeitos como estritamente proporcionados às suas causas, a natureza, que é pródiga, põe na causa bem mais do que o necessário para produzir o efeito. Enquanto nossa divisa é *Juste ce qu'il faut* [apenas o necessário], a da natureza é *Plus qu'il ne faut* [mais do que o necessário], muito disto, muito daquilo, muito de tudo[41].

A natureza, tal como a pensa Bergson, é pródiga, mas também artista. Como disseram Plínio e Sêneca, ela "parece criar com amor, para o prazer, a variedade ds espécies vegetais e animais", e cada uma de suas produções "tem o valor absoluto de uma grande obra de arte"[42]. Ela "aparece como uma imensa florescência de imprevisível novidade". Somos obrigados a constatar efetivamente que, ao menos no domínio dos organismos vivos, não é apenas o princípio da economia que rege sua formação. Estes não são máquinas que se reduziram às engrenagens indispensáveis a seu funcionamento, mas são obras-primas artísticas, que exibem um luxo de cores, uma extraordinária riqueza de formas estranhas e inesperadas, num desperdício quase desenfreado[43]. Mas, quão belas sejam, essas obras de arte, aos olhos

39. Nietzsche, *Le gai savoir*, § 349, trad. P. Wotling, Paris, 2000, GF, p. 296; *Par-delà bien et mal*, § 9 e § 188, NRF, t. VII, p. 27 e p. 101 (trad. ligeiramente modificada).

40. Cf. adiante, capítulo 22, p. 318-320. Ver a propósito o livro de E. Fink, *La philosophie de Nietzsche*, Paris, 1965, notadamente a conclusão, p. 240-241.

41. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, 1934, p. 240.

42. H. Bergson, *L'énergie spirituelle*, Paris, 1930, p. 25.

43. Cf. A. Portmann, *La forme animale*, Paris, 1961.

de Bergson, detêm o movimento do elã vital, que exige continuar ascendendo em direção ao progresso moral especificamente humano.

É interessante constatar que, no fundo, há duas maneiras opostas de se representar metaforicamente o comportamento da natureza. O texto de François Jacob, que citamos no início deste capítulo, nos mostra, aliás, que cientistas que admitem fundamentalmente as mesmas teorias científicas podem conceber o funcionamento da natureza de maneira totalmente diferente. Poder-se-ia dizer, como Bergson faz crer, que os que se representam a natureza como ecônoma têm a tendência de pensar que os processos naturais são rigorosamente lógicos, pois aí se encontra uma perfeita adaptação racional de meios a fins, enquanto aqueles que a imaginam brincalhona, pródiga, exuberante têm a tendência, ao contrário, de conceber os processos naturais como espontâneos, imediatos e mesmo imprevisíveis. O interesse desse segundo tipo de descrição do comportamento da natureza é menos científico do que filosófico. Como se vê no exemplo de Nietzsche ou de Bergson, o que está aqui em jogo é a relação existencial e ética do homem com a natureza e a existência.

17

O MODELO POÉTICO

1. A Natureza poeta

Desde a mais alta Antiguidade considerou-se que o poeta era o verdadeiro intérprete da natureza, que conhecia seus segredos na mesma medida, precisamente, em que se imaginava que a natureza age como um poeta e que o produto da natureza é um poema. Dissemos[1] que o *Timeu* era uma espécie de poema, um jogo artístico imitando o jogo artístico desse poeta do universo que é a divindade[2]. Se o deus Mundo pode renascer no discurso de Platão, é porque o universo é uma espécie de poema composto por Deus. Reencontra-se essa idéia em Fílon de Alexandria, que apresenta as obras da natureza como o poema de Deus[3]. Os estóicos, assim como Plotino, também falam de um poema do Universo, mas para eles esse poema é um drama, no qual os seres são personagens que receberam seu papel do Poeta do Universo, ou seja, da Natureza (para os estóicos), da Alma do mundo (para Plotino)[4]. Será preciso esperar Agostinho para que, provavelmente

1. Cf. acima, capítulo 13, p. 176-179.

2. Sobre esse tema, cf. P. Hadot, Physique et poésie dans le *Timée* de Platon, *Revue de théologie et de philosophie*, 113 (1983), p. 113-133 (reprod. em P. Hadot, *Études de philosophie ancienne*, p. 277-305).

3. Fílon, *Quod deterius potiori insidiari soleat*, § 124-125.

4. Arriano, *Manuel d'Épictète*, § 17, trad. P. Hadot, Paris, 2000, p. 174; já Aristóteles compara o universo a uma tragédia, *Metafísica*, XII, 10, 1076 a e XIV, 3, 1090 b 19; ver também Plotino, *Enéadas*, III, 2 [47], 17, 34 e 49.

sob a influência do neoplatonismo, a representação de um poema, ou, mais precisamente, de um cântico do Universo, seja posta em relação com a estrutura numérica e harmônica do mundo. Ele fala da seqüência dos séculos como de um grande cântico, obra de um musicista inefável: "*Velut magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulatoris*"[5], o transcorrer do tempo posto em relação com o ritmo do cântico. O neoplatônico Proclo fala, por seu lado, de Apolo como do grande Poeta do Universo[6]. A imagem será reencontrada, por exemplo, em Boaventura, na Idade Média[7]. Da metáfora do poema passa-se facilmente à do livro[8] do mundo, que irá reaparecer muitas vezes desde a Renascença até os tempos modernos.

2. A linguagem hieroglífica da Natureza

Ao tema da Natureza-poema se mistura, a partir do século XVII, o tema da linguagem da Natureza, linguagem que não funciona com ajuda de palavras e de discursos, mas com a ajuda de sinais e símbolos, representada pelas formas de diferentes seres[9]. A Natureza não compõe apenas um poema, mas um poema cifrado. Esses algarismos da linguagem da natureza são apresentados como "assinaturas" ou como hieróglifos. O termo "assinatura" aparece no século XVII com Paracelso e Della Porta[10]. Trata-se a princípio de "sinais", de características, de aparências, que revelam as propriedades, notadamente medicinais, das plantas, graças à analogia de forma exterior dessas plantas com a forma exterior das partes do corpo humano. Mas rapidamente o termo assumiu significações mais profundas. Para Jacob Boehme, que escreveu um *De signatura rerum*, a Natureza inteira é a linguagem de Deus, e cada ser particular é de algum modo uma palavra

5. Agostinho, *Lettres*, 138, 5, p. 130 Goldbacher. Cf. também *De Musica*, VI, 11, 29.
6. Proclo, *Commentaire sur la République*, t. I, p. 69, 15 Kroll; t. I, p. 85 Festugière.
7. Boaventura, *Il Sentent*, dist. 13, art. 2, quaest. 2, ad 2, p. 316 a Quaracchi.
8. Acha-se um estudo sobre essa metáfora em E. R. Curtius, *Littérature européenne et Moyen Âge latin*, cap. 16, § 7; H. M. Nobis, Buch der Natur, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 1 (1971), col. 957-959; H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, espec. p. 211-232.
9. M. Arndt, Natursprache, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 6 (1984), col. 633-635.
10. Cf. S. Meier-Oser, Signatur, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 9 (1995), col. 751.

dessa linguagem, uma palavra que se apresenta sob a forma de um sinal, de uma figura, correspondendo ao que Deus exprime na Natureza[11].

A noção de hieróglifo[12], isto é, de sinal ou símbolo representando uma essência, se encontra, por exemplo, no livro de Thomas Browne intitulado *Religio medici*[13]. Seguindo a tradição cristã, ele distingue dois livros divinos, a Bíblia e o mundo. Mas, para ele, o mundo foi escrito não por Deus, mas pela Natureza, sua serva. Atentos sobretudo à Bíblia, os cristãos, diz ele, prestaram pouca atenção ao livro escrito pela Natureza, e foram os pagãos que melhor o souberam ler, juntamente com as escrituras sagradas, enquanto os cristãos negligenciavam esses "hieróglifos". Também para Hamann, desta vez no século XVIII, a Natureza é "um livro, uma carta, uma fábula [...], uma palavra hebraica que se escreve com simples letras, às quais o entendimento deve unir os pontos"[14].

Para Kant, são as formas vivas, compreendidas como símbolos, como desenhos significantes, que são os algarismos da "linguagem cifrada" da natureza[15]. Essas belas formas, continua, não são necessárias aos fins internos dos seres naturais. Por isso parecem feitas para o olho humano. Graças a elas, de algum modo, a Natureza "nos fala simbolicamente"[16].

Para Goethe igualmente, a Natureza se revela por símbolos, formas que são espécies de hieróglifos. Em seu livro intitulado *A metamorfose das plantas*, ele fala do hieróglifo e da deusa que é preciso saber reconhecer e decifrar no fenômeno da metamorfose das plantas[17].

A metamorfose das formas é a escritura sagrada da deusa, isto é, da Ísis-Natureza de que logo falaremos. A linguagem da natureza não é um discurso no qual as palavras estão separadas umas das outras. O que os fenômenos naturais nos revelam não são máximas ou fórmulas da Natureza, mas configurações, desenhos, emblemas, que exigem apenas ser percebidos:

11. A. Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, p. 460.
12. Já em Plotino, *Enéadas*, V, 8 [31], 6, existe uma certa relação entre hieróglifo e formas naturais.
13. T. Browne, *Religio medici*, I, 16, ed. W. A. Greenhill, Londres, 1889, p. 27-29, cit. por H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, p. 97-98.
14. J. G. Hamann, Lettre à Kant, in Hamann, *Aesthetica in nuce*, introd. S. Majetschak, trad. R. Deygout, Paris, 2001, p. 131.
15. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 42, trad. Philonenko, p. 133.
16. Ibid.
17. Goethe, *La métamorphose des plantes*, in Goethe, *Poésies*, trad. e pref. R. Ayrault, Paris, 1982, t. 2, p. 459; ver o texto adiante, capítulo 18, p. 243.

Eu gostaria de perder o hábito do discurso e de me exprimir somente como a artista Natureza em eloqüentes desenhos. Essa figueira, essa pequena serpente, esse casulo, tudo isso são "assinaturas" cheias de sentido[18].

Crer-se-ia ouvir aqui um eco da prosopopéia da Natureza em Plotino: "Eu me calo e não estou habituado a falar"[19]. Mas a Natureza de Plotino se contenta em contemplar as Formas eternas e, diz Plotino, as linhas dos corpos nascem de seu olhar, enquanto a Natureza de Goethe inventa as formas com que se manifesta.

Em Novalis as formas naturais são igualmente concebidas como uma escritura cifrada. Citemos aqui, inteiramente, o início de *Discípulos de Saïs*:

> São diversos os caminhos dos homens. Seguindo-os, comparando-os, vê-se nascer estranhas figuras, que parecem pertencer a essa grande escritura cifrada que encontramos por todos os lados: nos élitros e nas cascas de ovo, nas nuvens, na neve, nos cristais e nas petrificações, na superfície das águas congeladas, na estrutura interna e nas formas exteriores das montanhas, das plantas, dos animais, dos homens, nos luminares celestes, nos discos de resina ou de vidro raspados ou polidos, na disposição da limalha ao redor do ímã e nas estranhas conjunturas do acaso. Em tudo se pressente a chave dessa escritura mágica, sua gramática, mas esse pressentimento se recusa a tomar formas definidas, e não parece que nos deva dar a chave dos mistérios[20].

Duas vozes se elevam agora, duas espécies de oráculos, que enunciam a atitude que se deve ter com relação aos hieróglifos da natureza. A primeira diz: o erro é procurar compreender; a linguagem da natureza é, pode-se dizer, expressão pura: ela fala por falar, a palavra é seu próprio ser e sua alegria. A outra diz: a escritura verdadeira é um acordo na sinfonia do universo. Poder-se-ia dizer que as duas vozes no fundo afirmam a mesma coisa: o hieróglifo não deve ser compreendido de modo discursivo, mas percebido como uma forma desenhada ou como uma melodia.

Poema, e poema redigido em escritura cifrada, tal é também a Natureza para Schelling:

18. Goethe, *Entretien avec Falk*, 14 de junho de 1809, in *Goethes Gespräche*, ed. Biedermann, t. II, p. 40-41.
19. Plotino, *Enéadas*, III, 8 [30], 4, 3.
20. Novalis, *Les disciples à Saïs*, in Novalis, *Petits écrits*, trad e introd. G. Bianquis, Paris, 1947, p. 179.

> O que chamamos Natureza é um poema cuja maravilhosa e misteriosa escritura mantém-se indecifrável para nós. Mas se pudéssemos resolver o enigma descobriríamos aí a Odisséia do Espírito que, vítima de uma notável ilusão, se oculta ao se buscar, porque não aparece através do Mundo senão como o sentido através das palavras[21].

Há aqui evidentemente um pano de fundo idealista que provavelmente também existia em Novalis. A Natureza já é o Espírito ainda inconsciente de si mesmo. A escritura cifrada das formas vivas já é a linguagem do Espírito.

A Natureza, dizia Franz von Baader, "é um audacioso poema, cujo sentido, sempre o mesmo, se manifesta em aparências sempre renovadas"[22]. Ela também convida o homem a decifrar o "hieróglifo divino", a "adivinhar, sentir e pressentir na Natureza o grande ideal de Deus".

Essa metáfora do hieróglifo e da assinatura é portanto uma variação sobre o tema do segredo da Natureza. Na verdade, os filósofos que empregaram essa metáfora não conceberam da mesma forma a decodificação dessa escritura cifrada. Alguns, como Boehme, Schelling, Novalis ou Baader, pensam que a Natureza nos faz conhecer alguma coisa do "ideal de Deus", outros, como Goethe, pensam sobretudo, como vamos repetir[23], que essa escritura é um enigma: não podemos ultrapassá-la, não podemos decifrá-la, assombrados como somos pela seriedade e pelo silêncio da Natureza.

3. O Poema-Universo

Se o Universo é um poema, o poeta pode revelar sua significação e seu segredo compondo por sua vez um poema que será de algum modo o Universo. Porque, segundo uma representação arcaica, e que permaneceu viva no curso das idades, o artista tem o poder de recriar aquilo que canta. A palavra do poeta é criadora. Émile Benveniste mostrou como, entre outros, o verbo grego *krainô* tem um sentido muito forte[24]. Ele significa:

21. Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*, in Schelling, *Essais*, trad. e pref. S. Jankélévitch, Paris, 1946, p. 175. Ver também *Philosophie der Kunst*, in *Werke*, Frankfurt, 1985, t. 2, p. 459: "A natureza é o primeiro poema da imaginação divina"; e t. 1, p. 696: "O que chamamos de natureza é um poema, que se mantém escondido numa maravilhosa escrita cifrada".
22. Cit. por A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, 1946, p. 71.
23. Cf. adiante, capítulo 20, p. 279.
24. E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, Paris, 1969, p. 40. Ver também M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, 1967, p. 54.

executar, efetivar, fazer vir à existência. É com esse sentido que ele interpreta esses versos do hino homérico a Hermes: "Hermes eleva a voz tocando harmoniosamente a cítara, cujo canto amável a acompanha, promovendo à existência (*krainôn*) os deuses imortais e a Terra tenebrosa, dizendo o que eles eram no início e qual foi o prêmio de cada um"[25]. Benveniste comenta: "O poeta faz existir, as coisas tomam nascimento com seu canto". Aqui, não somente o poeta dá existência àquilo que canta, mas sendo o que canta o universo é ao próprio universo que ele dá existência, recriando-o no espaço mágico do canto. "*Gesang ist Dasein*", dirá Rilke: "O canto é existência"[26]. No *Timeu* de Platão é subjacente a idéia, já implícita também nos poemas cosmogônicos pré-socráticos, segundo a qual a obra literária é um microcosmo que imita de algum modo o poema gigantesco do universo[27].

É na *Ilíada* que se encontra o mais antigo testemunho dessa representação. O poeta descreve ali a fabricação do escudo de Aquiles como uma obra de arte, que está sendo forjada pelo deus Hefaístos[28]. Há uma espécie de jogo de espelhos, de vaivém, entre a imagem de bronze do escudo de Aquiles e a imagem sonora do poema: esta reflete o nascimento do escudo, cuja imagem plástica reflete por sua vez o passado e o presente do universo. O poema faz existir no universo sonoro ao mesmo tempo a obra de arte de Hefaístos e todo o universo que essa obra de arte representa, a beleza das coisas divinas e humanas, de que a obra de arte é a descrição. São portanto representadas, sem dúvida nas faixas superpostas, de um lado as coisas divinas: a terra, o céu e o mar, o sol e a lua, as constelações celestes, e, de outro lado, as coisas humanas: vêem-se duas cidades; numa reina a paz: celebram-se casamentos, distribui-se justiça; em outra, assiste-se a uma emboscada guerreira, mas também aos trabalhos dos campos, à colheita, à vindima, ao ataque de um rebanho por leões, assim como a danças de rapazes e moças. A borda do escudo representa o limite do universo, o rio Oceano. O poeta celebra a habilidade do deus que fabrica essa representação do universo e de tudo que vive no universo, mas ele próprio de algum modo recria a obra de arte fabricada com ajuda dos metais e do ferro, forjando

25. Hino homérico *A Hermes*, verso 427 (Benveniste discute a tradução de J. HUMBERT, Paris, 1967, CUF, p. 133).

26. R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeu*, I, 3.

27. Cf. acima, capítulo 13, p. 176-179.

28. Homero, *Ilíada*, XVIII, 480 ss. Cf. ALAIN, *Propos de littérature*, Paris, 1934, p. 77-78; J. PIGEAUD, *L'art et le vivant*, Paris, 1995, p. 21-28; e Le bouclier d'Achile, *Revue des études grècques*, 101 (1988), p. 54-63.

ele próprio por sua vez nos tempos da palavra sua própria obra de arte. Assim, como diz Alain, "O mundo é criado de novo, tal como é, tal como foi, tal como será"[29]. A palavra poética permite repor em movimento e recolocar no tempo essa realidade viva que estava fixa e imobilizada na obra de arte.

A mesma representação se encontra na sexta écloga de Virgílio[30], na qual o canto de Sileno, o companheiro de Dioniso, aparece tão poderoso e comovente quanto o de Orfeu[31]. Ele conta a gênese do universo: a aparição dos quatro elementos, do céu, do sol, das plantas, dos animais, dos homens, a idade de ouro, os benefícios de Prometeu à humanidade, depois uma série de histórias infelizes, as de Hilas, de Pasífae, de Atalanta, e a metamorfose das Helíades, irmãs de Faetonte. Mas, aqui, o que poderia parecer uma simples descrição é apresentado de fato como uma espécie de criação: "Ele envolve", diz Virgílio, "as irmãs de Faetonte na espuma de uma casca amarga, e, fora do sol, as faz surgir, como varas delgadas". Sileno parece, assim, não cantar o acontecimento que se produziu, mas produzi-lo cantando. Para Virgílio, Sileno não apenas descreve o universo, mas torna-o presente, de algum modo o recria. Como mostrou Godo Lieberg, Virgílio assimila Sileno a Orfeu, cujo canto tem um poder ativo sobre a natureza[32].

Também as *Metamorfoses* de Ovídio se apresentam como um microcosmo, como um universo recriado no poema. Ele começa efetivamente pelas origens do mundo, depois pela narrativa da sucessão das quatro idades (idades de ouro, de prata, de bronze e de ferro), e o poema acabará no livro décimo quinto com a visão da paz trazida ao mundo por Augusto. Entre as origens e o presente, a história das metamorfoses figura a cadeia de causas e de efeitos, acontecimentos do mundo.

Reencontramos a mesma situação no poema *Sobre a natureza*, de Lucrécio. É um "cosmos em redução" porque, na perspectiva da física epicurista, como nota Pierre Boyancé[33], há analogia entre os elementos e as

29. ALAIN, *Propos de littérature*, p. 77.

30. VIRGÍLIO, *Bucólicas*, VI, 32 ss.

31. É o livro mais interessante de G. LIEBERG, *Poeta creator*. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung, Amsterdam, 1982, p. 35 ss., que atraiu minha atenção sobre o texto e sua significação. Sobre o tema do poeta criador, cf. também E. N. TIGERSTEDT, The Poet as a Creator. Origins of a Metaphor, *Comparative Literature Studies*, 5 (1968), p. 455-488, e M. S. ROSTVIG, Ars Aeterna. Renaissance Poetics and Theories of Divine Creation, *Mosaic*, 3 (1969-1970), p. 40-61.

32. G. LIEBERG, *Poeta creator*, p. 22-35.

33. P. BOYANCÉ, *Lucrèce et l'épicurisme*, p. 289.

letras do alfabeto[34]. Assim como os elementos, se organizando, produzem todos os seres dos mundos, as letras do alfabeto, se organizando, formam o poema e o mundo que se faz presente[35]. E, precisamente, dessa vez, o poeta conhece o modo de produção do universo, a maneira como ele é constituído.

Já os pré-socráticos tinham procurado recriar a produção do universo em seus tratados. Podemos nos perguntar se o tratado sobre A *medicina antiga*, de que falamos no início deste livro[36], não fazia alusão a essa pretensão quando, numa passagem enigmática, dizia que as especulações dos filósofos da natureza, como Empédocles, pertenciam mais ao âmbito da *graphikè*, *graphikè* como ou a arte de escrever letras, ou a arte de pintar. Provavelmente esse tratado quis dizer que os filósofos da natureza procuram construir o universo com um pequeno número de elementos análogos às letras ou às cores[37]. O tratado de filosofia, seja escrito em prosa ou em verso, aparece então como uma espécie de microcosmo cuja gênese e cuja estrutura reproduzem as do universo.

O *Timeu* de Platão situa-se aliás nessa tradição pré-socrática, como aparece claramente no início do *Crítias*, diálogo considerado a continuação do *Timeu*. Platão aí evoca o Deus que é o mundo, no que resume o diálogo precedente: "Esse Deus [trata-se pois do mundo] que outrora nasceu realmente em certo dia e que acaba de nascer em nosso discurso [...]". Portanto, para Platão o discurso do *Timeu* é um novo nascimento do Cosmos, ele é um Universo-Poema, porque imita, por sua estrutura, a gênese e estrutura do Cosmos[38]. O papel do filósofo é imitar, tanto quanto possível, na *poiesis* do discurso a *poiesis* do Universo. Essa ação é uma oferenda poética, a celebração do Poeta do Universo. Essa tradição se perpetuará no neoplatonismo[39].

Também pode ser interessante lembrar que no tempo de Platão havia modelos reduzidos do mundo: as esferas armilares, e esses objetos, como

34. P. Friedländer, The Pattern of the Sound and Atomistic Theory, *American Journal of Philology*, 62 (1941), p. 16-34.

35. Cf. P. Shorey, Plato, Lucretius and Epicurus, *Harvard Studies in Classical Philology*, 11 (1901), p. 201-210.

36. Cf. acima, capítulo 2, p. 39-41.

37. Cf. Empédocles, fragm. B 23, Dumont, p. 383.

38. Cf. P. Hadot, Physique et poésie dans le Timée de Platon, p. 113-133; L. Brisson, Le Discours comme Univers et l'Univers comme Discours, in *Le texte et sa représentation*. Études de littérature ancienne, 3, Paris, 1987.

39. Cf. J. A. Coulter, *The Literary Microcosm*. Theories of Interpretation of the Later Neoplatonism, Leiden, 1976, e A. Sheppard, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary of the Republic*, Göttingen, 1980.

observou Luc Brisson, serviram de modelo, por exemplo, para a descrição da fabricação da Alma do mundo no *Timeu*[40]. Assim como, ao descrever o escudo de Aquiles, fabricado pelo deus Hefaístos, Homero propõe um modelo reduzido do mundo e recria de alguma forma o próprio mundo, da mesma maneira Platão descreve a fabricação da esfera armilar, modelo reduzido do mundo, e assim descreve a fabricação do mundo. Tais modelos mecânicos se encontram no livro X da *República* (616 c) e no *Político* (270 a).

Na Renascença, a idéia de Universo-Poema continua bem viva, mas toma às vezes uma forma que se poderia denominar pitagórica, inspirada na tradição neoplatônica. Quero significar com isso que os poetas pretendem compor poemas que por suas relações numéricas — número de cantos ou de estrofes ou de versos — reproduzem os números e as medidas do universo[41].

Sobretudo no fim do século XVIII e início do XIX será mais intensa a nostalgia de um Universo-Poema. Sonha-se com um novo Lucrécio. O poema "Hermes", de Chénier, é uma tentativa de escrever um novo *Sobre a natureza*. Mas o esforço do poeta para manter-se fiel aos ensinamentos científicos de Newton prejudica a inspiração poética. De qualquer modo, há belas passagens, como esse vôo do poeta, estrela entre as estrelas, que mergulha extaticamente no infinito. Goethe, que também sonhava ser um novo Lucrécio, jamais pôde realizar o vasto poema cósmico que queria escrever com Schelling[42]. Mas os poemas que constituem o grupo *Gott und Welt* (Deus e o mundo) são, pode-se dizer, fragmentos ou esboços desse projeto.

No século XIX, exatamente em 1848, se reencontrará a idéia do Universo-Poema no *Eureka* de Edgard Poe. Ele descreve a grande pulsação, o eterno retorno do universo, o jogo das forças de dilatação e de concentracão, de diástole e de sístole num poema em prosa cuja beleza, declara Poe, é garantia de sua verdade. O universo é assim identificado a uma obra de arte e a obra de arte ao universo[43].

40. L. Brisson, *Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, p. 36 ss.

41. Cf. A. Fowler, *Spenser and the Number of Times*, London, 1964; S. K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony*. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics, San Marino, California, 1974, p. 287-324.

42. Cf. M. Plath, Der Goethe-Schellingsche Plan eines philosophischen Naturgedichts, Eine Studie zu Goethes Gott und Welt, *Preussische Jahrbücher*, 106 (1901), p. 44-71. Ver também A. G. F. Gode von Aesch, *Natural Science in German Romanticism*, New York, 1941, p. 262 ss.

43. Cf. H. Tuzet, *Le cosmos et l'imagination*, Paris, 1965, p. 115-120, espec. p. 119: "Essa obra prima da arte divina fez nascer no poeta uma pura alegria intelectual que nos

Outra testemunha moderna da persistência dessa idéia é Paul Claudel, que pôs em exergo de sua *Arte poética* a famosa frase de Santo Agostinho: "*Velut magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulatoris*"[44]. Essa *Arte poética* quer ser de fato uma Arte poética do universo, uma filosofia da Natureza que revela as secretas correspondências, os encontros harmoniosos, as coincidências que religam as coisas no tempo. Desse pequeno livro se reterá sobretudo a idéia segundo a qual o conhecimento (*connaissance*) é co-nascimento (*co-naissance*), crescimento simultâneo dos seres na unidade da *physis*, no sentido de crescimento (*croissance*) e nascimento (*naissance*).

> Verdadeiramente o azul conhece (*connaît*) [= *co-naît*] a cor de laranja, verdadeiramente a mão, sua sombra na parede; verdadeiramente e realmente o ângulo de um triângulo conhece os dois outros no mesmo sentido em que Isaac conheceu Rebeca. Toda coisa que é [...] designa aquilo sem o que ela não teria podido ser[45].

lembra a do jovem Kant". Sublinho aqui a importância e o interesse desse belo livro de Hélène Tuzet, ensaio de psicologia da imaginação na tradição de G. Bachelard.

44. Cf. acima, p. 224.

45. P. CLAUDEL, *Art poétique*, p. 64. Cf. adiante, capítulo 18, p. 248 e n. 79.

18

A PERCEPÇÃO ESTÉTICA E A GÊNESE DAS FORMAS

1. AS TRÊS FORMAS DE ABORDAGEM DA REALIDADE

Distinguimos portanto uma atitude prometéica de uma atitude órfica com relação ao problema do conhecimento dos "segredos da natureza". No prolongamento dessa distinção, mas renunciando desta vez a empregar termos míticos, poderíamos opor dois procedimentos diferentes na abordagem da natureza: o primeiro utiliza os métodos da ciência e da técnica; o outro, os métodos do que eu chamaria de percepção estética, na medida em que se pudesse considerar a arte um modo de conhecimento da natureza. Mas, finalmente, haveria acima de tudo três modos de relação com a natureza que seria preciso distinguir e definir em nossa experiência humana. Em primeiro lugar o que poderíamos chamar de mundo da percepção cotidiana, regido por nossos hábitos e também pela orientação de nossos interesses. Apenas enxergamos aquilo que nos é útil. Habitualmente ignoramos as estrelas, se somos citadinos consideramos o mar e os campos apenas como ocasião de distensão e repouso, e se somos marinheiros ou camponeses, apenas como um ganha-pão[1]. A esse mundo da percepção cotidiana se opõe o mundo do conhecimento científico, no qual, por exemplo, a Terra gira ao redor do Sol. Essa revolução copernicana transformou o discurso

1. Cf. a reflexão de Cézanne, em *Conversations avec Cézanne, Émile Bernard, Joachim Gasquet...*, apresent. P. M. Doran, Paris, 1978, p. 119.

teórico dos cientistas e dos filósofos, mas de fato nada mudou em sua experiência vivida. Edmund Husserl e, depois dele, Maurice Merleau-Ponty mostraram como, para a nossa experiência vivida, inexiste revolução copernicana[2]. Em nossa experiência vivida, é a terra que sentimos como imóvel, de modo que o homem a conduz psicologicamente essa relação com o sol.

Mas ao mundo da percepção usual se opõe não somente o mundo do conhecimento científico, mas também o mundo da percepção estética. "Contemplar o universo com olhos de artista", dizia Bergson[3]. Isso quer dizer: não mais perceber as coisas de um ponto de vista utilitário, selecionando unicamente o que interessa a nossa ação sobre as coisas, tornando-nos assim incapazes de vê-las tal como aparecem, em sua realidade e sua unidade. "Por que dividimos o mundo?", pergunta Cézanne. "É o nosso egoísmo que aí se reflete? Queremos tudo para o nosso uso."[4] Ao contrário, diz Bergson, quando os artistas olham uma coisa, "a vêem em si mesma, e não por si mesmos"[5]. "Eles não percebem tendo em vista simplesmente o agir; percebem para perceber — para nada, para o prazer." Bergson conclui daí que também a filosofia deveria levar a uma mudança total da nossa maneira de perceber o mundo.

Privilegiando assim a percepção estética como modelo da percepção filosófica, Bergson situa-se numa tradição milenar. Desde a Antiguidade, com efeito, tinha-se conhecimento do aviltamento da percepção que produziam o hábito e o interesse. Para achar a percepção pura que é uma percepção estética, diz-nos Lucrécio, é preciso olhar o mundo como se o víssemos pela primeira vez:

> E logo de início contemple a cor clara e pura do céu e tudo que contém: os astros errantes de todos os lados, a lua, o sol e sua luz de brilho incomparável: se todos esses objetos aparecessem hoje pela primeira vez aos mortais, se, bruscamente, de improviso, surgissem a seus olhos, o que poderíamos citar de mais maravilhoso do que esse conjunto, e cuja existência a imaginação humana ousasse conceber? A meu ver nada, de tal modo esse espetáculo é prodigioso. Veja agora: ninguém, por estar tão

2. M. Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris, 1960, p. 285. E. Husserl, L'arché originaire Terre ne se meut pas, *Philosophie*, t. 1 (1984), p. 4-21.
3. H. Bergson, La vie et l'oeuvre de Ravaisson, in *La pensée et le mouvant*, p. 280.
4. Lucrécio, *Da natureza*, II, 1023-1039.
5. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, p. 152. Cf. P. Hadot, Le sage et le monde, in *Le Temps de la réflexion, Le Monde*, Paris, 1989, p. 179 ss. (reprod. in P. Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, 2002, p. 343-360).

> fatigado e saciado com essa vista, se dá ao trabalho de levantar os olhos para as regiões luminosas do céu[6].

E Sêneca lhe faz eco:

> De minha parte, tenho o hábito de tomar muito tempo na contemplação da sabedoria: eu a encaro com a mesma estupefação com que, em outros momentos, olho o mundo, esse mundo que muitas vezes me acontece de contemplar como se o visse pela primeira vez[7].

Ver as coisas pela primeira vez é desembaraçar a vista de tudo que vela a nudez da natureza, e livres de todas as representações utilitárias com que a recobrimos percebê-la de um modo ingênuo e desinteressado, atitude que está longe de ser simples, tanto é preciso arrancar aos nossos hábitos e ao nosso egoísmo. Sêneca observa com razão que nos espantamos somente com as coisas raras, e, se os vemos todos os dias, ignoramos os espetáculos sublimes[8].

Foi no século XVII que se tomou consciência de que era necessário opor à crescente mecanização uma abordagem estética da natureza. Em seu livro *Kosmos*, o grande cientista e explorador Alexander von Humboldt evoca o temor que se experimentava em seu tempo quanto ao perigo que o desenvolvimento do conhecimento científico fazia correr ao livre prazer que experimentamos diante da natureza[9]. Desde 1750, Alexander Baumgarten[10], em sua *Aesthetica*, afirma que ao lado de uma "verdade lógica" há lugar também para uma "verdade estética", opondo, por exemplo, o eclipse observado pelos astrônomos e matemáticos ao percebido de um modo emocional pelo pastor que dele fala à sua amada[11]. Em 1790, em sua *Crítica do juízo*, Kant definiu muito bem a diferença entre as duas abordagens da natureza, científica e estética. Para perceber o oceano como sublime, não é preciso olhá-lo na perspectiva da geografia ou da meteorologia, mas "é preciso chegar a ver o oceano, como fazem os poetas, unicamente

6. Lucrécio, *Da natureza*, II, 1023-1039.
7. Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 64, 6. Ver adiante, capítulo 21, p. 298.
8. Sêneca, *Questões naturais*, Os cometas, VII, 1, 1-4.
9. A. von Humboldt, *Kosmos*, Stuttgart-Augsburg, 1845-1858 [reed. 1990], I, p. 21; trad. H. Faye, Paris, 1847-1851, p. 23.
10. Sobre G. A. Baumgarten, cf. E. Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, 1966, p. 327-345; J. Ritter, *Paysage*, Paris, 1997, p. 69-70.
11. A. G. Baumgarten, *Esthétique*, § 429, trad. J.-Y. Prauchère, Paris, 1988, § 423, p. 151 e § 429, p. 154. Em sua introdução, p. 20, J.-Y. Prauchère insiste na importância da percepção em Baumgarten.

segundo o que ele mostra ao olhar quando é contemplado, seja em repouso, tal um claro espelho d'água, limitado apenas pelo céu, seja quando está agitado como um abismo que ameaça engolir tudo"[12]. Esse aspecto emocional, logo subjetivo, da percepção estética é muito importante: fala-se de prazer, de admiração perante a beleza, mas também de terror diante do sublime. Não se trata além disso de emoções ligadas a nossos interesses cotidianos, mas de emoções desinteressadas, provocadas pela contemplação da natureza.

Esse caráter desinteressado da emoção é extremamente importante. Kant sustentava que "assumir um interesse imediato quanto à beleza da natureza [...] é sempre sinal de uma alma que é boa"[13]. Por "interesse imediato" Kant entendia o fato de encontrar prazer na pura existência da beleza natural, de não ter interesse senão pela beleza, sem consideração egoísta:

> Aquele que, na solidão (e sem intenção de querer comunicar a outrem suas observações), contempla a bela forma de uma flor selvagem, de uma ave, de um inseto etc., a fim de admirá-los, de amá-los [...], tem um interesse imediato na beleza da natureza[14].

Há pois uma ligação profunda entre ação estética e ação ética: a primeira é regida pelo interesse com relação ao belo, a segunda pelo interesse com relação ao bem. Alexander Baumgarten, aliás, recomendava exercícios a quem desejasse adquirir uma formação estética, uma "ascese", para pôr em acordo as potências do espírito e as do sentimento[15].

Schopenhauer situa-se também nessa tradição quando descreve a contemplação desinteressada que se realiza quando o indivíduo se liberta do princípio de razão, dos desejos, de seus interesses, se aniquila para perder-se no objeto, torna-se "sujeito puro", se liberta do tempo, porque, para retomar, com Schopenhauer, a linguagem de Spinoza, o espírito torna-se eterno na medida em que percebe as coisas *sub specie aeternitatis*, na perspectiva da eternidade[16].

12. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 29. "Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants", trad. Philonenko, p. 107.
13. Ibid., § 42, p. 131.
14. Ibid., p. 131-132.
15. Citado por T. Gloyna, B.-Ch. Han, A. Hügli, Übung, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 11 (2001), col. 81.
16. A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, rev. R. Rooz, Paris, 2003 (reed.), liv. III, § 33-34, p. 228-234, espec. p. 231 (a citação de Spinoza, *Éthique*, V, propos. 31, escólio).

Para Goethe, essa percepção estética permite o acesso à experiência da natureza. Por exemplo, no *Wilhelm Meister*, o herói do livro faz uma estadia às margens do lago Maior na companhia de um pintor que o faz descobrir a magia da arte:

> A natureza não havia dado a nosso velho amigo um olhar de pintor. Sem ter até então apreciado a beleza sensível a não ser na forma humana, descobre de repente que, graças a um amigo com a mesma sensibilidade, mas formado mediante outros prazeres, segundo um gênero bem diverso de atividade, era o mundo que agora lhe era revelado. [...] Ele se identificou intimamente com seu novo amigo e, impressionável como era, aprendeu a ver o mundo com os olhos do artista, e enquanto a natureza desdobrava *o mistério escancarando sua beleza* (*le mystère au grand jour*)[17] ele se sentia irresistivelmente atraído para a arte, que é seu mais digno exegeta[18].

Para Goethe, a arte é a melhor intérprete da natureza[19]. À diferença da ciência, a arte não descobre leis, equações, estruturas escondidas por trás dos fenômenos, mas, ao contrário, ensina a ver os fenômenos, a aparência que surge claramente, o que está sob nossos olhos e que não sabemos ver[20]; ela nos ensina que o mais misterioso, o mais secreto, é justamente o que está bem exposto, o visível, mais exatamente o movimento pelo qual a natureza se torna visível. Goethe sonha com um contato com a natureza que abandonasse a linguagem para ser apenas a percepção ou criação de formas. A arte humana se comunicaria assim em silêncio com a arte espontânea da natureza:

> Ter diante de si, o dia inteiro, a magnificência do mundo e sentir-se em estado de fazê-la por esse dom [= a pintura] subitamente revelada. Que volúpia poder se aproximar o mais perto do inexprimível por meio do traço e da cor![21]

17. Sublinho essas palavras características da concepção ghoetiana da natureza; cf. adiante, capítulo 20, p. 276-282.
18. Goethe, *Wilhelm Meister. Les années de voyage*, in Goethe, *Romans*, p. 1176 (trad. modificada).
19. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, § 720, HA, t. 12, p. 467.
20. Cf. adiante, capítulo 20, p. 274.
21. Goethe, *Wilhelm Meister. Les années de voyage*, p. 1184.

2. Estética generalizada

Num pequeno livro intitulado *Estética generalizada*, surgido há quarenta anos, Roger Caillois esboçou ao mesmo tempo uma teoria da arte moderna, sobretudo da arte rústica, e uma filosofia da natureza[22]. Ele afirmava aí, fundamentalmente, que a natureza, e somente a natureza, é criadora de beleza e de arte, as mesmas estruturas naturais produzindo os ornatos, isto é, a obra de arte, e o poder de apreciar esse ornato, isto é, o prazer estético. A seus olhos a arte apenas obedece à lei orgânica da natureza, que é uma arte imanente às formas: "As formas dependentes da vida não foram criadas por ninguém. Elas assemelham a si mesmas seu próprio escultor. [...] O autor se confunde com a obra"[23]. As criações naturais são artísticas, e as criações artísticas, naturais. "A arte constitui um caso particular da natureza, aquele que advém quando o procedimento estético passa por instâncias complementares de desenho e execução."[24]

Desse ensaio que dá muito a pensar, reterei apenas um ensinamento: é bom que o homem sempre se lembre de que é um ser natural, e que a natureza, em suas diversas manifestações, esboça muitas vezes procedimentos que nos parecem propriamente artísticos, que existe portanto uma continuidade profunda entre a natureza e a arte. A arte espontânea da natureza se manifesta, por exemplo, na "pintura" das asas das borboletas ou no luxo ostentatório, que não se pode explicar unicamente pela necessidade de conservar a vida, de flores ou plumagens de pássaros, que nos dão a impressão, numa perspectiva evidentemente antropológica, de desejarem se expor[25]. Schopenhauer insistiu na importância dessa maneira de ver antropomórfica, "que confina com o devaneio", observa, mas que nos faz pressentir a ligação íntima entre a arte e a natureza. Aludindo aos perfumes e às cores das flores, "é curioso ver, diz, com que insistência particularmente o mundo vegetal nos solicita e, por assim dizer, nos constrange a contemplá-lo"[26]. "Só uma contemplação bem íntima e profunda da natureza pode sugerir ou confirmar essa idéia", acrescenta ele. E fica feliz por reencontrá-la em Santo Agostinho quando diz que as plantas, como não podem conhecer, parecem querer ser conhecidas[27].

Segundo a fórmula de Eugen Fink, assim resumindo o pensamento de Nietzsche, "a arte humana é um acontecimento cósmico"[28]. Tal foi com efeito a grande intuição de Nietzsche desde a sua primeira obra, O *nascimento da tragédia*, onde fala dos instintos estéticos da natureza: ele permanecerá fiel toda a sua vida a essa representação[29]. O mundo é inteiramente arte[30]. É obra de arte que se engendra a si mesma[31]. Porque, aos olhos de Nietzsche, é arte toda criação de formas[32]. A natureza esculpe todo um universo de formas, mostra uma extraordinária variedade de cores, desdobra no espaço toda uma gama de sons. É desse universo da aparência que a arte humana é parte integrante, e — Nietzsche o repete muitas vezes — é essa aparência que é preciso "adorar".

No capítulo de sua *Teoria da arte moderna* intitulado "Caminhos diversos no estudo da natureza", Paul Klee escreve: "O diálogo com a natureza representa para o artista condição *sine qua non*. O artista é homem; ele próprio é natureza, pedaço de natureza no ninho da natureza [...], criatura sobre a terra e criatura no universo: criatura sobre um astro no meio dos astros"[33]. Poder-se-ia encontrar esse tema em Paul Claudel: "Nossas obras e seus meios não diferem dos pertencentes à natureza"[34].

Quando se pensa que há uma relação entre a produção de formas pela Natureza e a produção de formas pela imaginação humana, pode-se dizer que inventar mitos é prolongar o gesto fundamental da Natureza que produz suas formas. Será essa uma idéia aberrante? Paul Valéry, em todo caso, assim pensou ao menos por um momento:

> Quando sonho e invento sem retorno, não sou [...] a natureza? [...] A natureza, segundo seu modo, não faz o mesmo em seus jogos, quando prodigaliza, transforma, subverte, esquece e retoma tantas chances e fi-

---

22. R. Caillois, *Esthétique généralisée*, Paris, 1969. Sobre a filosofia e a arte moderna, consulte-se, com proveito, K. Albert, *Philosophie der modernen Kunst*, Sankt Augustin, 1984.
23. R. Caillois, *Esthétique généralisée*, p. 14.
24. Ibid., p. 8.
25. Sobre esse tema, cf. R. Caillois, *Méduse et Cie.*, Paris, 1960, e A. Portmann, *La forme animale*.
26. A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, liv. III, § 39, p. 259.
27. Ibid., n. 1, citando Santo Agostinho, *A cidade de Deus*, XI, 27.
28. E. Fink, *La philosophie de Nietzsche*, Paris, 1965, p. 32.
29. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, § 2°, trad. G. Bianquis, Paris, 1949, p. 27.
30. Nietzsche, *Fragments posthumes (Automne 1885-automne 1887)*, 1 [119] NRF, t. XII, p. 125.
31. Ibid., 2 [114], p. 124.
32. J. Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, 1966, p. 523.
33. P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Bâle, s. d., p. 43-45.
34. P. Claudel, *Art poétique*, p. 52.

guras de vida no meio de raios e de átomos em que pulula e se enreda todo o possível e o inconcebível?"[35]

E, ao fim de um livro no qual pôs em valor o jogo extraordinário das formas vivas, Adolphe Portmann faz essa observação:

> Às vezes nós não nos sentimos à vontade em face dessas criaturas que se parecem com as fantasmagorias dos nossos sonhos ou com os produtos da nossa imaginação. Esse sentimento deve ser levado a sério, mas não como uma intuição científica, e mais como o sinal de que o ignoto está em nós e ao redor de nós. A criação artística, mais atenta do que outrora aos trabalhos dessas forças secretas, não se inspirou com a espantosa diversidade animal em que viu uma espécie de fraternidade?[36]

Nessa perspectiva, a idéia neoplatônica segundo a qual a natureza é mítica poderia encontrar assim um sentido bem profundo[37]. Para o cérebro humano, pedaço de natureza, inventar mitos ou formas é simplesmente executar o gesto fundamental da Natureza que inventa as formas[38].

3. A GÊNESE DAS FORMAS

Se a arte é natureza, se a natureza é arte, o artista e o filósofo poderão, pela experiência estética, conhecer a natureza, isto é, tomar consciência de todas as dimensões do mundo da percepção, mas de duas maneiras diferentes.

De início, a observação atenta das formas naturais lhes permitirá entrever o método segundo o qual a natureza parece trabalhar, isto é, as grandes leis da aparição das formas. Mas essa familiaridade com a natureza também poderá conduzi-los a uma outra experiência, a da presença existencial da natureza, como fonte criadora. Imersos no elã criador da natureza, terão a impressão de se identificar com ela. Aí eles ultrapassarão a pesquisa dos segredos da natureza, para ter acesso à admiração do mistério do mundo.

Numa primeira aproximação, tentarão conhecer os próprios procedimentos da natureza. Quanto mais experiência o artista adquire, mais tem a impressão de aprofundar sua familiaridade com a natureza. É conhecida

35. P. VALÉRY, Petite lettre sur les mythes, in *Oeuvres*, t. I, Paris, 1957, p. 963.
36. A. PORTMANN, *La forme animale*, p. 222.
37. Cf. acima, capítulo 7, p. 89-91.
38. Ver sobre esse tema R. RUYER, *La genèse des formes vivantes*, Paris, 1958, p. 255.

a bela declaração de Hokusaï narrada por Rilke: "Foi aos setenta e três anos de idade que compreendi aproximadamente a forma e a natureza verdadeira dos pássaros, dos peixes e das plantas"[39].

"Compreender a forma" é finalmente ser capaz de reproduzir o próprio ato pelo qual a natureza cria essa forma. Já Plotino havia dito que as artes não imitam diretamente o que se vê, mas remontam às razões, aos *logoi*, de onde resulta o efeito visível do processo natural[40], o que equivale a dizer que o artista abraça, de algum modo, o processo de gênese das formas e opera como ele[41]. Goethe dizia: "Eu presumo que os artistas gregos procediam segundo as leis da própria natureza, leis cujas pegadas eu sigo"[42].

"Não se trata de imitar a Natureza, mas de trabalhar como ela", dirá Picasso[43]. Esse texto é citado por Pierre Ryckmans para ilustrar as teorias pictóricas do pintor chinês Shitao, que assim resume: "A atividade do pintor não é imitar os diversos dados da Criação, mas reproduzir o próprio ato pelo qual a Natureza cria", o que prova que a experiência criadora dos artistas do Extremo Oriente os levava a pensar que agiam segundo as leis secretas da natureza.

É também esse o processo criador que retém a atenção do pintor segundo Paul Klee: "A natureza naturante lhe importa mais do que a natureza naturada"[44]. É "no seio da natureza, no fundo primordial da criação, onde mora enterrada a chave de todas as coisas", que ele quer estabelecer sua habitação como artista[45]. É nessa perspectiva que Klee toma a liberdade de criar formas abstratas que são, a seus olhos, o prolongamento, pelo homem, da ação da natureza.

Quando Goethe diz que a arte é o melhor exegeta da natureza, quer justamente dar a entender que a experiência estética permite entrever certas leis que poderiam explicar toda a variedade das formas naturais e vivas. Também Roger Caillois, em sua *Estética generalizada*, observa que o que ele chama de "ordenanças naturais", isto é, os esquemas geradores de formas,

39. Carta a Lou Andreas Salomé, 11 de agosto de 1903, in R. M. RILKE, L. ANDREAS SALOMÉ, *Correspondance*, texto estabel. por E. Pfeiffer, trad. Ph. Jaccottet, Paris, 1985, p. 97.
40. PLOTINO, *Enéadas*, V, 8 [31], 1, 36.
41. Cf., por exemplo, o que diz E. CASSIRER DE SHAFTESBURY em seu livro *La philosophie des Lumières*, p. 310.
42. GOETHE, *Voyage en Italie*, 28 de janeiro de 1787, trad. Naujac, Paris, 1961, t. I, p. 335.
43. Shitao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, tradução e comentário de P. Ryckmans, p. 46, citando F. Gilot, *Vivre avec Picasso*, Paris, 1965, p. 69.
44. P. KLEE, *Théorie de l'art moderne*, p. 28.
45. Ibid., p. 30.

são em pequeno número[46]; também ele tenta assinalar as figuras geométricas escolhidas pela natureza, a espiral por exemplo, e fazer entrever "o plano imenso que determina a forma dos cristais, das conchas, das folhas, das corolas"[47].

Quando se diz que a arte prolonga a natureza ou procede segundo o método da natureza, é preciso porém ter em conta uma correção. Até os nossos dias, em todos os casos, jamais a arte humana conseguiu reproduzir a natureza humana naquilo que ela tem de específico. Kant possui uma bonita página sobre o interesse que temos pela beleza da natureza enquanto natureza e que desaparece imediatamente ao reconhecermos que se trata de uma imitação, por mais perfeita que seja[48]. As criações da arte humana, sobretudo no domínio técnico, podem atingir um grau muito alto de perfeição e dar a impressão de superar a natureza. Mas nada pode ultrapassar a perfeição de um ser vivo. Como diz Goethe: "Que coisa deliciosa e magnífica um ser vivo! Como é bem adaptado à sua condição, como é verdadeiro, como *é*!"[49] Como ele "é"! O que caracteriza a natureza é precisamente essa presença existencial, absolutamente inimitável, que se impõe a nós. Eis o segredo inexplorável da natureza.

4. Polaridade e ascensão

Goethe tentou descobrir as Formas-tipo da Natureza, aquilo que chama de fenômenos originários (*Urphänomene*), a planta original por exemplo. Ele explicava essas Formas-tipo por leis fundamentais presidindo de um modo geral os movimentos naturais, notadamente as duas forças da polaridade (*Polarität*) e de intensificação ou ascensão (*Steigerung*), cuja atuação observamos, por exemplo, no crescimento da planta[50]. Com efeito, o duplo movimento de espiralação e verticalidade, que a caracteriza, corresponde a esse ritmo fundamental da natureza que é a oposição entre *Polarität* e *Steigerung*, entre "desdobramento" e "enobrecimento" ou "intensificação". Assim, diz Goethe:

46. R. Caillois, *Esthétique généralisée*, p. 25.

47. R. Caillois, *Méduse et Cie.*, p. 53. Assinalemos, para completar, a existência da "biônica", ciência que estuda os procedimentos da natureza para inventar os mecanismos imitados do mundo vivo.

48. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 42, trad. Philonenko, p. 134.

49. Goethe, *Voyage en Italie*, 9 de outubro de 1786, trad. Naujac, t. I, p. 188-189.

50. Sobre esse tema, cf. P. Hadot, Emblèmes et symboles goethéens. Du caducée d'Hermès à la plante archétype, in *L'art des confins*. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac, dir. A. Cazeneuve, F. Lyotard, Paris, 1985, p. 431-444.

> O que aparece deve se separar para aparecer. As partes separadas buscam-se de novo e podem se encontrar e se reunir. [...] Essa reunificação pode se realizar conforme um modelo transcendente, na medida em que o que foi separado primeiro se enobrece (*sich steigert*) e devido à ligação das partes enobrecidas produz um terceiro, novo, superior, inesperado[51].

Pelo desdobramento e pela oposição dos contrários, a natureza chega a fazer aparecer uma forma superior de existência que os reconcilia e transcende. A planta arquetípica, que, graças à oposição da vertical e da espiral, dos princípios macho e fêmea, faz aparecer sucessivamente o "inesperado" da flor e o "inesperado" dos frutos, reencontrando assim, sob uma forma transcendente, sua androginia original, é o modelo por excelência da grande lei da natureza que rege todo processo natural ou humano. No poema "A metamorfose das plantas" que envia a sua mulher, Christiane Vulpius, Goethe descreve essa ascensão da planta para uma unidade transcendente, depois, ampliando o símbolo, aplica esse modelo a toda vida e todo amor:

> Cada planta te anuncia doravante leis eternas, cada flor te fala numa linguagem mais distinta. Se decifras aqui o hieróglifo da deusa[52], tu a reconhecerás em tudo, mesmo se mudaram suas pegadas: na lagarta que rasteja lentamente, na borboleta que volteia faminta, no homem que, modelando-se a si mesmo, altera sua forma característica. Começa-se então também a sonhar sobre como a partir do germe do primeiro encontro se desenvolve pouco a pouco em nós o doce hábito, como a amizade se expande poderosamente em nosso seio, como o Amor enfim fez nascer flores e frutos. [...] O Amor sagrado aspira como seu mais belo fruto a uma identidade de sentimentos, a uma identidade na visão das coisas, a fim de que o casal, numa harmoniosa contemplação, numa perfeita união, se eleve ao mundo superior[53].

Essa lei universal também se aplica à criação artística. É o que fará Goethe ao compor suas obras literárias. Sua estrutura será determinada pelo que considera os dois motores do crescimento natural: a polaridade e a intensificação[54].

51. Goethe, *Polarität*, na edição de Weimar (Sophienausgabe), 1887 ss., 2ª. seção, t. 11, p. 166.

52. Trata-se de Ísis; cf. adiante, capítulo 19, p. 255-265.

53. Tradução H. Lichtenberger, reprod. in H. Carossa, *Les pages immortelles de Goethe*, trad. J. F. Angelloz, Paris, 1942, p. 152. Acha-se uma tradução mais recente em Goethe, *Poésies*, trad. e pref. R. Ayrault, t. 2, p. 459.

54. G. Bianquis, *Études sur Goethe*, Paris, 1951, p. 63. Cf. também os capítulos "Polarity" e "Metamorphosis" em P. Salm, *The Poem as Plant*, Cleveland/London, 1971, p. 48-78.

O pintor Philipp Otto Runge, inspirado pela representação goethiana da planta arquetípica, se divertirá pintando flores que chamará "Escovinha geométrica", "Lis de luz", "Amarilis formosíssima", buscando apreender em seus esquemas geradores o segredo da gênese das formas vivas[55].

5. Espiral e linha serpentina

Goethe, que era um visual, "via" a lei fundamental dos fenômenos naturais nas duas forças da polaridade e da intensificação, que, a seus olhos, engendram, por exemplo, o duplo movimento de verticalidade e de espiralamento da planta. Ele a "vê" porque essa lei lhe aparece no emblema da espiral — para ele a tendência fundamental da vegetação — ou do caduceu[56].

É possível que Pascal tenha pensado em outro movimento "habitual" da natureza quando escreveu:

> A natureza age por progresso, *itus* e *reditus* [= ir e voltar]. Ela passa e volta, depois vai mais longe, depois duas vezes menos, depois mais do que nunca etc. O fluxo do mar faz-se assim, o sol parece mover-se assim[57].

Como a espiral, esse movimento de fluxo e refluxo evoca a ondulação. Desde a Renascença, os pintores foram atentos a esse movimento que é ao mesmo tempo um fenômeno da natureza e um elemento das artes da pintura e da escultura. Eles chamarão esse movimento de "linha serpentina", que se pode observar nas chamas, nas ondas, em certas atitudes corporais, e evidentemente no rastejar da serpente. Michelangelo foi, parece, o primeiro a chamar a atenção dos pintores para a importância que pode ter esse tipo de linha para exprimir a graça e a vida[58]. Quanto a Leonardo da Vinci, eis o conselho que dá ao pintor:

> Observa com todo cuidado os contornos de cada corpo, o modo de seu serpentear. O serpentear deve ser estudado à parte, para saber se as suas curvas participam de uma convexidade em forma de arco ou a uma concavidade em forma de ângulo[59].

55. Cf. *La peinture allemande à l'époque du romantisme*, Catálogo da exposição na Orangerie das Tulherias, Paris, 1976, p. 184.
56. Cf. meu artigo, citado acima, nota 50.
57. B. Pascal, *Pensées*, § 35, p. 492 Brunschvicg.
58. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, 1585, citado notadamente em 1753, por W. Hogarth, *L'analyse de la beauté*, trad. O. Brunet, Paris, 1963, p. 140.

Como observou Erwin Panofsky, "as contorções e os encurtamentos das figuras maneiristas não se explicariam se não recorrressem à imaginação de quem as contempla"[60]. Isso obriga o espectador a rodear a estátua para dela obter uma visão sempre nova, mas sempre incompleta. No século XVIII, em sua *Análise da beleza*, Hogarth se fez teórico do uso da linha serpentina, que considera a mais bela de todas, a linha da graça[61]. A linha serpentina, segundo Hogarth, move-se num espaço de três, e não de duas dimensões. Ele a representa se elevando em espiral em redor de um ícone. Mais tarde encontraremos a linha flexível no *Jugendstil*[62].

Não é pois de admirar que Goethe, autor de um ensaio sobre a tendência à espiral na vegetação[63], tenha sido bem atento a essa teoria de Hogarth e tenha pensado em descobrir aí uma lei geral da natureza:

> O ser vivo, alcançando sua forma acabada, gosta de se curvar, como vemos habitualmente nos cornos, nas garras, nos dentes; se ele se curva e ao mesmo tempo volteia num serpentear, daí resultam graça e beleza[64].

A partir daí, diz Goethe, Hogarth foi levado a buscar a linha da beleza sob a forma mais simples. Os antigos utilizavam tais linhas para representar os cornos de abundância, que se enlaçavam harmoniosamente aos braços das deusas[65].

59. Cf. J.-P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1939, t. I, n° 48, p. 29. Devo a identificação desse texto de Leonardo da Vinci a meu amigo Louis Frank, a quem agradeço de todo coração.
60. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, p. 258-259.
61. W. Hogarth, *Analyse de la beauté*, VII, p. 182. Nesse caminho, aliás, ele foi precedido pelo físico e matemático francês Antoine Parent (1666-1716); cf. introdução de O. Brunet, p. 49-50, e J. Dobai, William Hogarth et Antoine Parent, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31 (1968), p. 336-382.
62. Sobre essa questão, cf. M. Podro, *The Drawn Lines from Hogarth to Schiller*. Sind Briten Hier. Relations between British and Continental Art, 1680-1880, München, 1961. Cf. também o artigo de W. Düsing, Schönheitslinie, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 8 (1992), col. 1387-1389 (que infelizmente não fala de Ravaisson, Bergson e Merleau-Ponty).
63. Goethe, *Spiraltendenz der Vegetation*, excertos, HA, t. 13, p. 130 ss.
64. Goethe, *Fossiler Stier*, HA, t. 13, p. 201.
65. Goethe é mais crítico a respeito do que chama os "ondulistas" ou "serpentistas", em *Der Sammler und die Seinigen*, HA, t. 12, p. 92-93, onde ele lhes reprova a falta de força.

É a essa tradição que desejam ligar-se as reflexões de Félix Ravaisson sobre o método de ensino do desenho[66]. Para Ravaisson, o artista antes de tudo deveria fixar sua atenção no serpentear, como movimento gerador da forma, em vez de considerar prioritariamente as linhas que encerram as coisas em seus contornos: "O segredo da arte de desenhar consistiria então em descobrir em cada objeto a maneira particular como se comporta em toda a sua extensão, tal como uma onda central que se desdobra em ondas superficiais, uma certa linha flexível que é como se fosse seu eixo gerador"[67]. Algumas páginas do *Testamento filosófico* de Félix Ravaisson, escritas de 1896 a 1900, se apóiam nessa metodologia da arte do desenho para ir mais longe. Elas se esforçam por descobrir o que ele denomina "o método e a lei da natureza", o que seria de algum modo afinal o segredo da natureza. Ravaisson pensa poder reconhecer essa lei fundamental no batimento do coração; elevação e abaixamento, sístole e diástole, ou seja, afinal, ondulação:

> Uma expressão [do batimento] se encontra nas vibrações atribuídas à luz, outra mais evidente nas ondulações das vagas, outra ainda na marcha dos animais, mas sobretudo da serpente que, não tendo membros, se desloca por movimentos alternados e por seqüência sinuosa de todo o seu corpo, movimentos também sensíveis, ainda que meio dissimulados, na marcha humana, a única capaz de toda graça. Do movimento a lei se estende às formas. Toda forma, disse Michelangelo, é serpentina, e o serpentear é diferente segundo as conformações e os instintos. Observa, diz Leonardo da Vinci, o serpentear de todas as coisas[68].
> (Como se ele pensasse que em cada modo de serpentear ou de ondular se revelasse o caráter próprio de cada ser; cada ser seria assim uma expressão particular do método geral da natureza.)[69]
> Assim portanto se desenvolve o imenso poema da criação. Assim caminha a natureza em suas partes mais altas, que as outras imitam num desenrolar de fecundas ondulações[70].

66. É preciso ler as páginas esclarecedoras que o saudoso D. Janicaud consagra à teoria da linha serpentina em Ravaisson, Bergson e Merleau-Ponty em *Une généalogie du spiritualisme français*. Aux sources du bergsonisme. Ravaisson et la métaphysique, Haia, 1969, p. 11 e 53-56. Ele tem o mérito de iluminar o contra-senso que os três filósofos cometeram ao interpretar as propostas de Leonardo da Vinci.

67. F. Ravaisson, Dessin, in *Dictionnaire de pédagogie de Ferdinand Buisson*, Paris, 1882, p. 83.

68. F. Ravaisson, *Testament philosophique*, p. 83.

69. Ibid., p. 133 (notas do *Testament*).

70. Ibid., p. 83.

Esse movimento de ondulação, essa linha serpentina é a linha da graça, porque é expressão do abandono, que é um movimento gracioso. "A onda elevada que se abaixa, como se abandonando, é um movimento gracioso"[71], e esse movimento de abandono revela a natureza do princípio criador. Bergson, em seu elogio de Ravaisson, retomará esse tema que corresponde tão bem ao seu próprio pensamento:

> Assim, para quem contempla o universo com olhos de artista, é a graça que se lê através da beleza e é a bondade que transparece sob a graça. Todas as coisas manifestam, no movimento registrado por sua forma, a generosidade infinita de um princípio que se entrega. E não é por engano que se dá o mesmo nome ao charme que se vê no movimento e ao ato de liberalidade que é característica da bondade divina: os dois sentidos da palavra graça são apenas um para M. Ravaisson[72].

Vê-se assim como a linha serpentina chegou a ser uma espécie de símbolo das leis e dos métodos da natureza. Linha serpentina ou par de polaridade e intensificação, temos aí dois exemplos de pesquisa, na perspectiva da experiência pictórica, de um procedimento, de um método, de um movimento fundamental da natureza que permitiria compreender e abraçar de alguma forma a gênese das formas.

6. O êxtase cósmico

Na perspectiva da percepção estética, dizíamos[73] que, além da atenção à gênese das formas, o artista, em seu esforço por esgotar o elã criador da natureza, vem a se identificar com a natureza. Paul Klee fala ao mesmo tempo de "enraizamento terrestre" e de "participação cósmica"[74].

O pintor pode pintar num estado em que experimenta sua unidade profunda com a terra e com o universo. Não mais se trata, dessa vez, de descobrir um segredo de fabricação, mas de viver uma experiência de identificação com o movimento criador das formas, com a *physis* no sentido

71. Ibid., p. 133 (notas do *Testament*).

72. H. Bergson, La vie et l'oeuvre de Ravaisson, in *La pensée et le mouvant*, p. 280.

73. Cf. acima, p. 240-242.

74. P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, p. 45.

original da palavra, de se abandonar à "torrente do mundo", segundo a expressão de Cézanne[75].

Tais experiências talvez não sejam muito freqüentes na experiência pictórica. Aparecem em algumas épocas no Ocidente, por exemplo na época do romantismo ou no fim do século XIX, ou, ao contrário, de modo tradicional no Oriente. Nas propostas sobre a pintura dos pintores chineses ou japoneses, encontramos sobre isso numerosos testemunhos[76]. Podemos citar, por exemplo, Tchang Yen-yuan (verso 847):

> Concentrando o espírito, deixando o pensamento recrear-se no infinito, penetra-se com sutileza no mistério da Natureza. O eu e as coisas são esquecidos. Abandona-se o corpo e recusa-se o saber. [...] Isso não é atingir o Princípio misterioso? É o que se chama o Tao da pintura[77].

Sou-Che (século XI) fala de um pintor que, pintando um bambu, perde consciência de si mesmo e deixa seu próprio corpo, vindo a tornar-se bambu[78].

Em *Propostas sobre a pintura do monge Abóbora-Amarga*, Shitao declara:

> Há cinqüenta anos ainda não tinha havido co-nascimento (*co-naissance*)[79] do meu Eu com os Montes e os Rios, não porque fossem um valor desprezível, mas eu os deixava existirem por si mesmos. Mas agora os Montes e os Rios me encarregam de falar por eles; nasceram em mim e eu neles. Procurei sem trégua cumes extraordinários, fiz desenhos deles, Montes e Rios se encontraram com meu espírito e seu traço se transformou, de modo que finalmente eles se voltam para mim[80].

P. Ryckmann, a propósito, cita a fórmula de Tchouang Tseu: "Meu nascimento é solidário ao do universo; sou um com a infinidade dos seres"[81].

No Ocidente, poder-se-ia encontrar uma experiência comparável e análoga em alguns românticos. Carl Gustav Carus, autor de *Nove cartas sobre a pintura de paisagem*, defende uma pintura "mística", não mística no

75. Cf. adiante, p. 251.

76. Leiam-se, quanto a esse tema, os textos reunidos por N. VANDIER-NICOLAS, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*. Des origines aux Song, Paris, 1987.

77. Ibid., p. 113.

78. Ibid., p. 114.

79. P. Ryckmans, traduzindo assim, alude ao profundo jogo de palavras de Paul Claudel, para quem o conhecimento é co-nascimento, cf. acima, capítulo 17, p. 232.

80. SHITAO, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, p. 69.

81. Ibid., p. 72.

sentido religioso, por exemplo "rosacruciano", do termo, que implicaria uma crença determinada, mas uma mística de unidade cósmica, uma "mística que é tão eterna quanto a própria natureza, porque ela não passa de natureza, a *natureza misteriosa à luz do dia*[82], porque ela nada deseja senão intimidade com os elementos e com Deus, e deve, justamente por isso, permanecer compreensível a todos os tempos e a todos os povos"[83]. No *Werther* de Goethe, o herói, que é pintor, em uma de suas cartas descreve seu estado de alma, que podemos qualificar como místico, dizendo: "Eu não poderia desenhar um traço, e entretanto jamais fui tão grande pintor". E continua:

> Quando os vapores do vale se elevam diante de mim, e o sol lança seus raios verticais sobre a impenetrável abóbada de minha escura floresta, apenas alguns esparsos raios escorregam para o fundo do santuário; estendido na terra sobre a alta relva, perto de um riacho, descubro na espessura do gramado mil plantas desconhecidas; meu coração sente de mais perto a existência desse mundinho que formiga entre as ervas, dessa multidão inumerável de bichinhos e mosquitos de todas as formas; sinto a presença do Todo-Poderoso que nos criou à sua imagem e o sopro do Todo-Amorável, que nos carrega e sustém, flutuando sobre um mar de eternas delícias [...] então eu suspiro e exclamo em mim mesmo: "Ah! se pudesses exprimir o que experimentas! se pudesses exalar e fixar sobre o papel essa vida que corre em ti com tanta abundância e calor!"[84].

Vê-se aqui o pintor incapaz de fazer a tela porque a emoção, que precisamente o incitaria a pintar, é muito forte. E todavia, nesse mesmo momento, ele sente que jamais foi tão grande pintor. O pintor romântico Philipp Otto Runge recordará esse texto em uma de suas cartas, na qual o aspecto extático aparece ainda mais intensamente:

> Quando o céu acima de mim formiga com inumeráveis estrelas, quando o vento silva no espaço imenso, quando a onda se quebra bramindo na noite imensa, quando o éter enrubesce acima da floresta e o sol ilumina o mundo, os vapores se elevam no vale e eu me lanço na relva entre as cintilantes gotas de orvalho, cada folha, cada haste de erva transborda de

82. Expressão cara a Goethe; cf. adiante, capítulo 20, p. 276-282.

83. C. G. CARUS, Neuf lettres sur la peinture de paysage, apresent. Marcel Brion, in C. G. CARUS, C. D. FRIEDRICH, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, 1988, p. 103.

84. Goethe, *Werther*, carta de 10 de maio, in GOETHE, *Romans*, p. 24-25.

vida, a terra vive e se agita ao meu redor, tudo ressoa juntamente num só acorde; aí minha alma grita de alegria e literalmente flutua no espaço incomensurável ao meu redor; não há mais alto e baixo, não há mais tempo, começo e fim, eu ouço e sinto o sopro vivo de Deus que mantém e suporta o mundo e no qual todas as coisas vivem e se movem[85].

No fim do século XIX, talvez sob influência da descoberta da pintura do Extremo Oriente, alguns pintores também aludirão a experiências desse tipo, tingidas com um certo caráter místico. Vincent Van Gogh, por exemplo, em carta a seu irmão Théo, alude expressamente aos pintores japoneses:

> Se estudamos os pintores japoneses, vemos então um homem incontestavelmente sábio e filósofo e inteligente, que passa seu tempo como? Estudando a distância da terra à lua? Não. Estudando a política de Bismarck? Não. Ele estuda apenas uma só haste de erva. Mas essa haste de erva o leva a desenhar todas as plantas, em seguida as estações, os grandes aspectos das paisagens, enfim os animais, depois a figura humana. [...] Vejamos, isso é quase uma verdadeira religião, isso que nos ensinam esses japoneses tão simples e que vivem na natureza como se eles mesmos fossem flores[86].

Quando Van Gogh emprega o termo "religião", parece que pensa não numa prática religiosa, mas numa emoção de ordem mística, num sentimento de comunhão com a natureza, como na carta que segue aquela que acaba de ser citada: "Tenho uma necessidade terrível de religião — então eu varo a noite para pintar estrelas". Poderíamos aliás comparar esse propósito de Van Gogh com o que dizia Cézanne a Joaquim Gasquet: "Acredito que a arte nos põe nesse estado de graça em que a emoção universal se traduz como religiosamente, mas muito naturalmente para nós. A harmonia geral, como nas cores, devemos encontrá-la em toda parte"[87]. E sobretudo: "Se minha tela está saturada dessa vaga religiosidade cósmica, que me excita, eu, que me torno melhor, ela irá tocar os outros num ponto de sua sensibilidade que talvez ignorem"[88]. Aludindo a uma tela de Tintoreto,

85. Ph. O. Runge, carta de 9 de março de 1802, in Ph. O. RUNGE, *Briefe und Schriften*, ed. e coment. P. Betthausen, Berlin, 1981, p. 72. Cf. A. G. F. GODE VON AESCH, *Natural Science in German Romanticism*, New York, 1941, p. 132-133.
86. V. VAN GOGH, *Lettres à son frère Théo*, Paris, 1988, p. 418.
87. *Conversations avec Cézanne*, p. 110.
88. Ibid., p. 122.

Cézanne fala dessa "obsessão cósmica, que nos devora". "O que eu quero é perder-me na natureza, crescer de novo com ela, como ela. [...] Num verde, meu cérebro inteiro correrá com a onda cheia de seiva da árvore. [...] A imensidão, a torrente do mundo, numa pequena polegada de matéria."[89]

89. Ibid., p. 124-125.

VII
O VÉU DE ÍSIS

19

ÁRTEMIS E ÍSIS

1. A Ártemis de Éfeso

Abordaremos agora o terceiro tema de nosso livro. Depois de ter visto como a interpretação tradicional do aforismo de Heráclito, que foi nosso ponto de partida, foi intimamente ligada à idéia de segredo da natureza, veremos agora a Natureza que oculta seus segredos personificada sob os traços de Ísis, identificada com Ártemis ou, na cultura latina, com a Diana de Éfeso[1].

Na história da arte européia, a Natureza foi representada de diferentes maneiras, e esses diversos modelos coexistiram através das idades. Por exemplo, no século XV, a Natureza aparecia sob os traços de uma mulher

1. Com relação ao que segue, ver duas excelentes obras: W. Kemp, *Natura. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*, Diss. Tübingen, 1973, onde se encontrarão igualmente todos os outros tipos de representação da Natureza; e A. Goesch, *Diana Ephesia*. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.-19. Jahrhundert, Frankfurt, 1996 (ver também do mesmo autor o artigo Diana Ephesia, in *Der Neue Pauly*, *Rezeptions-und Wissenschaftsgeschichte*, Band 13, Stuttgart-Weimar, 1999, col. 836-845). Ver também o artigo de Kl. Parlasca, Zur Arthemis Ephesia als Dea Natura in der klassizistischen Kunst, in *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens*, Festschrift für Philip Karl Dörner, ed. S. Sahin, E. Schertheim, J. Wagner, Leiden, 1978, t. II, p. 679-689; H. Thiersch, *Artemis Ephesia*. Eine archäologische Untersuchung, Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philolog. Hist. Klasse, 3. Folge, n. 12, Berlin, 1935.

nua, fazendo correr sobre o mundo o leite de seu peito[2]. O motivo reaparecerá nas festas revolucionárias em honra da deusa Natureza[3]. A nudez da Natureza será justificada, três séculos mais tarde, precisamente no tempo da Revolução Francesa, no manual de iconografia de Gravelot e Cochin nesses termos: "A Natureza é designada por uma mulher nua, cuja atitude exprime a simplicidade de sua essência"[4]. No início do século XVII, outro tipo apareceu: uma mulher nua, com os mamilos inchados de leite, mas desta vez acompanhada por um abutre. Ele vem referido especialmente no manual de iconologia de Cesare Ripa[5]. Esse abutre nos permite supor que havia uma tendência a representar a natureza num cenário egípcio. Porque é nos *Hieroglyphica* de Horapollon que o abutre é posto em relação com a natureza. Segundo essa obra do fim da Antiguidade e traduzida na Renascença, o abutre simboliza a natureza, porque todos os indivíduos dessa espécie animal são do sexo feminino e procriam sem ter necessidade do macho. O abutre, portanto, pode representar a fecundidade e a maternidade da natureza[6]. O motivo do abutre, associado dessa vez a um outro tipo de representação da natureza, o de Ísis-Ártemis, será reproduzido no século XVII, por exemplo no frontispício do livro de Blasius sobre a anatomia dos animais[7].

É no início do século XVI que aparece o tipo de alegoria que nos interessa na perspectiva geral desta obra. A Natureza será representada dessa vez conforme o antigo modelo de Ártemis de Éfeso, ou seja, sob a forma de uma figura feminina que traz na cabeça uma coroa e um véu, apresenta numerosos seios e tem a parte inferior do corpo encerrada numa bainha estreita sobre a qual vemos figuras de diferentes animais. Numerosas estátuas antigas nos dão conhecimento dessa representação tradicional de Ártemis de Éfeso. Segundo esse tipo Rafael, em 1508, pintará a Natureza, objeto da física, sobre os dois apoios do trono da Filosofia, num afresco da Stanza della Segnatura no Vaticano. Pode-se supor que esse motivo já era conhecido no fim do século anterior, talvez sob a influência da moda dos grotescos, que tinha lançado a descoberta de algumas pinturas antigas,

2. Cf. W. Kemp, *Natura*, p. 18; A. Goesch, *Diana Ephesia*, p. 24.

3. Ver, por exemplo, *A Fonte da Regeneração*, erigida em 10 de agosto de 1792, reprodução in J. Baltrusaitis, *La quête d'Isis*, Paris, 1967, p. 29.

4. H. F. Gravelot, Ch. N. Cochin, *Iconologie par figures*, s. 1, 1791, art. Nature.

5. C. Ripa, *Nova Iconologia*, Rome, 1618, art. Natura.

6. W. Kemp, *Natura*, p. 23, que cita Horapollon, *Hieroglyphica*, 1, 11, Paris, 1574, e P. Valeriano, *Hieroglyphica*, Bâle, 1575, p. 131.

7. Cf. adiante, p. 261.

notadamente as da famosa *Domus Aurea* de Nero, onde se encontravam decorações de fantasia, entre as quais Ártemis de Éfeso[8]. O mesmo modelo reaparece na estátua da deusa da Natureza (Ilustr. 4) esculpida por Tribolo em 1529, que se encontra em Fontainebleau e onde são vistos diferentes animais mamando nos seios da Natureza.

É a época em que começam a aparecer os livros de emblemas, isto é, coleções de desenhos que simbolizam uma idéia ou uma noção, acompanhados de uma fórmula curta, de uma sentença breve — o que os Antigos chamavam de entimema. A Ártemis de Éfeso, alegoria da Natureza, aí acha lugar, por exemplo nos *Emblemata* de Sambucus (1564)[9] a propósito da diferença entre física e metafísica.

Essa identificação da Natureza com a Ártemis de Éfeso talvez se apoiasse em alguns textos da Antiguidade, como este de São Jerônimo: "Os Efésios honram Diana, não a famosa caçadora, mas a Diana de seios múltiplos, que os Gregos chamam *polymaston*, a fim de fazer crer por essa imagem que ela alimenta todos os animais e todos os seres vivos"[10]. É preciso assinalar também a esse respeito um entalhe mágico greco-egípcio onde se vê a deusa "rodeada de símbolos astrais e pelo sinal hieroglífico 'nh, que parece exprimir um desejo traduzido em grego num texto que provavelmente se grafa: *physis panti biôi*, "força produtiva para toda criatura", fórmula perfeitamente adaptada à deusa efésia tão próxima ainda dessas "Mestras da Natureza e da Vida" anatolianas que ela suplantou"[11].

Conforme alguns cientistas modernos, o que os antigos tomavam como seios poderia ser, de fato, como os demais atributos da deusa, a reprodução escultórica das roupas e adornos com que se revestia a estátua da deusa. A estátua da deusa era de madeira e recoberta de ornamentos. Era costume na Ásia Menor e mesmo na Grécia vestir as deusas. Isso era mesmo es-

8. Cf. G. B. Armenini, *De veri precetti della pittura*, Ravena, 1587, p. 196, cit. por W. Kemp, *Natura*, p. 28. Cf. também A. Chastel, *Art et humanisme à Florence*, Paris, 1959, p. 335; A. von Salis, *Antike und Renaissance*, Erlenbach/Zurich, 1947, p. 44. Ver também N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London, 1969 (Studies of the Warburg Institute, 31); G.-R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg, 1957, p. 73.

9. Ioannes Sambucus, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*, Anvers, Plantin, 1564, p. 74.

10. Jerônimo, *Comentário à Epístola aos Efésios*, Prólogo, *Patrologia Latina*, t. 26, col. 441.

11. A. Delatte, Ph. Derchain, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris, 1964, p. 179.

sencial no culto cotidiano[12]. A forma das estátuas correspondia à reprodução escultórica dos adornos que recobriam a estátua de madeira. Os pretensos seios seriam então jóias, correntes com seus pingentes[13]. Poderiam ainda ser testículos dos touros oferecidos à deusa na ocasião dos sacrifícios em sua honra[14]. Isso seria então um contra-senso de interpretação — mais uma vez um contra-senso criador — que teria levado a ver uma personificação da Natureza em Ártemis com muitos seios.

2. Ísis

Desde o fim da Antiguidade houve a tendência, para personificar a natureza, de identificar a Ártemis efésia e a Ísis egípcia[15]. Por exemplo, Macróbio descreve assim a estátua de Ísis: "Ísis é ou a terra ou a natureza[16] que está sob o sol. Por isso todo o corpo da deusa está eriçado com uma multidão de seios apertados uns contra os outros [logo, como o de Ártemis de Éfeso], porque o conjunto das coisas é nutrido pela terra ou pela natureza"[17]. Na aritmologia, isto é, na disciplina de origem pitagórica que fazia os números corresponderem a entidades metafísicas e às divindades que simbolizavam essas entidades, a Díada era identificada a Ísis, a Ártemis e à Natureza[18].

No século XVI, Vincenzo Cartari, em seu manual de iconografia *As imagens dos deuses*, publicado em 1556, cita esse texto de Macróbio para provar que os antigos gostavam de representar a Natureza sob os traços de

12. Cf. F. Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée*, Leiden, 1973, t. I, p. 18, 167, 193-204, e t. II, p. 164-165; R. Fleischer, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, Leiden, 1973, p. 74-78 e 393-395.
13. R. Fleischer, *Artemis von Ephesos*, p. 74-78 e 393-395.
14. G. Seiterle, Artemis, Die grosse Göttin von Ephesos, *Antike Welt*, 10 (1979), Heft 3, p. 3-16.
15. G. Hölbl, Zeugnisse ägyptischer Religionsvorstellungen für Ephesos, Leide, 1978, p. 25, 27, 52, 59-61, 64 (n. 326-327), 69, 72 ss., 77-85.
16. Sobre essa maneira de traduzir *natura rerum*, cf. A. Pellicer, *Natura. Étude sémantique et historique du mot latin*, Paris, 1966, p. 228-238.
17. Macróbio, *Saturnais*, I, 20, 18.
18. Jâmblico, *In Nicomachi Arithmeticam Commentaria*, ed. H. Pistelli, Stuttgart, 1975, p. 13, 12; [Iamblichus], *Theologoumena Arithmeticae*, ed. V. de Falco, U. Klein, Stuttgart, 1975, p. 13, linhas 13 e 15. Cf. R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, London, 1971, p. 149-150.

Ísis-Ártemis[19]. Ele informa que se achou em Roma uma estátua desse tipo e que ele próprio viu uma figura análoga numa medalha do imperador Adriano. Também se poderia lembrar, no que concerne à identificação de Ísis com a Natureza, a auto-apresentação de Ísis nas *Metamorfoses* de Apuleio: "Eu venho a ti, Lucius, [...] eu, mãe da natureza inteira, mestra de todos os elementos"[20].

Do século XVI ao século XIX estava-se perfeitamente consciente dessa confusão entre as duas deusas[21]. Claude Ménétrier, por exemplo, a assinala em seu livro intitulado *Symbolica Dianae Ephesiae Statua*, de 1657, onde se apóia para justificá-la, como Cartari, no texto de Macróbio e detalha as diferentes particularidades da estátua, os cervos, os leões, as abelhas, características da Ártemis de Éfeso. "Os hierofantes de Éfeso", diz, "esconderam sob esses símbolos as causas da natureza das coisas"[22]. Em 1735, Romeyn de Hooghe, em seus *Hieroglyphica*, fala igualmente dessa representação de Ísis-Ártemis como de uma mulher com múltiplos seios, coberta com um véu e uma coroa em forma de torre[23].

Ela é reencontrada em 1664 no frontispício do segundo tomo do *Mundus subterraneus* do jesuíta Atanásio Kircher (Ilustr. 3) ou ainda em 1713 numa ilustração das *Characteristics* de Shaftesbury (2. ed.)[24].

3. O véu de Ísis

Dada sua identificação com Ártemis, a estátua de Ísis representava portanto uma mulher portando um véu[25]. O véu da Natureza, sem alusão

19. V. Cartari, *Le imagini con la sposizione de i dei degli antichi*, Veneza, 1556, p. 41.
20. Apuleio, *Metamorfoses*, XI, 5.
21. Sobre a confusão de Diana e Ísis, cf. J. Baltrusaitis, *La quête d'Isis*, p. 113 ss.
22. Cf. Ménétrier, *Symbolica Dianae Ephesiae Statua a Claudio Menetrio bibliothecae Barberinae praefecto*, Roma, Mascardi, 1657. Cf. também B. de Montfaucon, *L'Antique expliquée*, Paris, 1719, t. I, p. 158.
23. R. de Hooghe, *Hieroglyphica*, Amsterdam, 1753 (em holandês); trad. alemã, Amsterdam, 1744, p. 159, prancha LXXXV, 3.
24. F. Paknadel, Shaftesbury's Illustrations of *Characteristics*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), p. 290-312, prancha 71 d.
25. Sobre a vestimenta da estátua divina, cf. Plutarco, *Ísis e Osíris*, 77, 382 c; ver F. Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée*, t. I, p. 18, 167, 193, 200-201, 204; t. II, p. 164-165.

explícita a Ísis, aparece na obra de Edmund Spenser (1552-1599)[26]. O poeta afirma que ninguém conhece seu rosto, que nenhuma criatura pode descobri-la, pois ela é oculta por um véu que lhe cobre o rosto. Uns dizem que esse véu se destina a dissimular o caráter terrífico de sua aparência, porque ela tem o aspecto de um leão. Os olhos dos homens não podem suportá-la. Outros dizem que é por ser ela de tal modo bela e brilhante, mais que o sol, que só é possível vê-la no reflexo de um espelho.

No século XVII, Atanásio Kircher, em seu *Oedipus Aegyptiacus*, que trata dos enigmas egípcios, interpreta o véu de Ísis como símbolo dos segredos da natureza[27]. É o primeiro sintoma dessa moda, ao mesmo tempo iconográfica e literária, que irá inspirar toda a época moderna e romântica e que se chamou egiptomania.

De qualquer modo, no século XVIII, o tema iconográfico do véu de Ísis é explicitamente ligado ao dos segredos da Natureza. Creio que na *Iconologia* de Jean-Baptiste Boudard, de 1759, pela primeira vez se definiu o emblema representando a Natureza:

> A Natureza, sendo a reunião e perpetuação de todos os seres criados, é representada por uma mulher jovem cuja parte inferior está presa numa bainha ornada por diferentes espécies de animais terrestres e nos braços, que se acham estendidos, por diversas espécies de pássaros. Ela tem vários seios cheios de leite. Sua cabeça coberta por um véu significa, segundo a opinião dos Egípcios, que os mais perfeitos segredos da Natureza são reservados ao Criador[28].

Como observa em 1779 Honoré Lacombe de Prézel, em seu *Dicionário de iconologia*, esse tema pode tomar várias formas:

> Os Egípcios a [= a Natureza] representavam sob a imagem de uma mulher coberta por um véu, expressão simples, mas sublime. Embora esse véu não a cubra inteiramente, deixa-nos entrever uma parte de seu seio, para nos indicar o que melhor conhecer nas operações da Natureza, as coisas relativas aos bens de primeira necessidade. O resto do corpo e a cabeça são velados, vivo emblema da nossa ignorância sobre o como e o porquê de suas operações[29].

26. E. Spenser, *The Faerie Queene*, *Two Cantos of Mutabilities*, Canto VII, 5-6, ed. Th. E. Roche, C. P. O'Donnell, Penguin Books, 1987, p. 1041.
27. A. Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Roma, 1652-1654, t. I, p. 191.
28. J.-B. Boudard, *Iconologie tirée de divers auteurs*, Parma, 1759, art. Nature.
29. H. Lacombe de Prézel, *Dictionnaire iconologique*, Paris, 1779, art. Nature.

4. O tema do desvelamento

Embora os segredos da Natureza, como diz Jean-Baptiste Boudard, sejam reservados ao Criador, os homens do século XVII e do século XVIII, com o impulso da ciência e o aperfeiçoamento dos instrumentos científicos, consideram que o espírito humano pode penetrar os segredos da Natureza e assim levantar o véu de Ísis.

Podem-se distinguir vários tipos de representação do desvelamento de Ísis. Primeiro, alguns deles põem em cena o desvelamento de uma *estátua* de Ísis-Ártemis. É, por exemplo, o caso da gravura de Thorvaldsen (Ilustr. 1) que ornava a dedicatória a Goethe da tradução alemã do livro de Alexander von Humboldt *Ensaio sobre a geografia das plantas*[30]. Mas aqui é Apolo, deus da poesia, que desvela a estátua da Natureza, ao pé da qual se pôs o livro de Goethe, *A metamorfose das plantas*. O próprio Goethe comentou esse desenho afirmando que dá a entender que a poesia bem poderia levantar o véu da Natureza[31]. E o mesmo acontece com a gravura de Hogarth e de Füssli, de que iremos falar. A característica estranha da representação da Natureza aí se acentua. Mas outros artistas apartam-se dessa representação fixa e ousam representar uma *jovem* viva, mas com vários seios no peito. É o caso dos outros desenhos que iremos estudar.

Além disso, em algumas gravuras, um personagem alegórico levanta o véu de Ísis, enquanto em outras põe-se mais em relevo o respeito diante do mistério. A representação do desvelamento parece aparecer pela primeira vez no frontispício (Ilustr. 5) do livro de Blasius *Anatome animalium* (1681)[32]. Vê-se aí a ciência, representada sob a forma de uma jovem, com uma chama na cabeça, símbolo do desejo de conhecer[33], uma lupa e um escalpelo nas mãos, desvelar uma mulher que tem quatro seios no peito. A Natureza traz assim no peito os símbolos de sete planetas. No braço direito, que segura um cetro, está pousado um abutre, lembrança dos primeiros tipos de imagem da Natureza[34]. Outros animais estão juntos ao redor dela, e a seus pés vêem-se dois *putti* (jovenzinhos), símbolos dos trabalhos científicos: um disseca um animal, o outro examina as entranhas, olhando a Natureza com admiração.

30. A. von Humboldt, *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*, página de dedicatória, Tübingen/Paris, 1807.
31. Goethe, *Die Metamorphose der Pflanzen*, HA, t. 13, p. 115.
32. Gerardus Blasius, *Anatome animalium*, Amsterdam, 1681.
33. Cf. A. Goesch, *Diana Ephesia*, p. 224, citando C. Ripa, *Iconologia*, art. Intelletto.
34. Cf. acima, p. 256-257.

Antonie van Leeuvenhoek desempenhou um enorme papel na história da biologia graças ao uso do microscópio, que ele não inventou mas aperfeiçoou consideravelmente. Ele comunicou suas descobertas, notadamente a dos infusórios, em cartas à Academia de Londres ou de Paris. Reuniu essas cartas em numerosas obras, uma delas intitulada *Arcana Naturae detecta* (Os segredos da Natureza revelados)[35]. Quase todos os frontispícios dos livros de Leeuvenhoek representam o desvelamento de Ísis-Natureza pela Filosofia ou pela Ciência da natureza. Entre essas numerosas gravuras, deter-me-ei apenas na que está posta no início de seu *Anatomia seu interiora rerum*, de 1687 (Ilustr. 6)[36]. Ísis-Ártemis parece desvelar-se a si mesma, segurando seu véu na mão esquerda, mas um velho, que talvez pudesse representar o Velho-Tempo, também afasta o véu[37]. O peito da Natureza traz cinco seios. Ela segura na mão direita inclinada uma cornucópia donde escapam, entre outras coisas, flores, um sapo, uma serpente, uma borboleta. À direita de Ísis vê-se um personagem feminino, que representa provavelmente a Filosofia ou a Ciência da natureza. Ela mantém sob seu braço direito um livro em cuja capa está desenhada uma esfinge. A esfinge aqui representa a perspicácia que desvela os segredos da natureza. A Filosofia aponta com uma vareta a outro personagem feminino, provavelmente a Pesquisa científica, os objetos que ela deve estudar, saídos da cornucópia. A Pesquisa olha num microscópio e desenha o que vê. Como Hermes, tem as asas nos lados da cabeça. Hermes simbolizava o engenho intelectual, a interpretação dos segredos[38]. No primeiro plano estão sentados um homem e uma mulher que parecem fornecer animais e flores à Pesquisa científica. O conjunto da gravura representa portanto alegoricamente a Pesquisa científica, armada com o microscópio, descobrindo os segredos da natureza.

Em outras representações, ao contrário, há apenas uma alusão furtiva ao desvelamento e é mais a atitude de respeito que predomina. É talvez assim que se deva compreender a tela de Rubens, pintada antes de 1648, onde as três Graças ornam a estátua da Natureza, designada como Cibele, mas conforme a representação tradicional de Ísis. Em 1730-1731, são os *putti*, figurando as artes, que rodeiam a estátua de Ísis na gravura de Hogarth (Ilustr. 7) *Boys Peeping at Nature* (Olhares furtivos de meninos sobre a

35. Antonii a LEEUVENHOEK, *Arcana Naturae detecta*, Delphis Batavorum, 1693.
36. Antonii a LEEUVENHOEK, *Anatomia seu interiora rerum*, Lugduni Batavorum, 1687.
37. Cf. acima, capítulo 14, p. 199.
38. Cf. E. WIND, *Mystères païens de la Renaissance*, p. 136-137.

Natureza). De fato, a estátua está envolta numa espécie de saia, e enquanto um fauno tenta levantá-la uma jovem, reconhecível por seu coque[39], tenta impedi-lo. Outro menino desenha o rosto de Ísis, enquanto um último traça uma figura com compasso, sem olhar a deusa. Dois textos aparecem no desenho, um de Virgílio: "*Antiquam inquirite matrem*"[40] (Buscai vossa mãe antiga), conselho de Apolo a Enéias desejoso de redescobrir uma pátria, o outro de Horácio, muito abreviado: "*Necesse est indiciis mostrare recentibus abdita rerum* [...] *dabiturque licentia sumpta pudenter*"[41]. Esse texto, que em Horácio se refere ao problema dos neologismos, parece completamente desviado de seu sentido quando Hogarth o introduz em sua gravura. Hogarth provavelmente o aplicou aos segredos da natureza: "É preciso mostrar por novas revelações aquilo que está escondido [...] e teremos a liberdade se usarmos essa liberdade com pudor". Portanto Hogarth quis dar a entender que a descoberta artística dos segredos da natureza devia ser praticada com reserva e pudor. Se consideramos essa gravura em si mesma, é essa a interpretação que lhe podemos dar. Mas se levamos em conta o fato de que, de algum modo, se trata de um folheto publicitário recomendando a série de gravuras intitulada *The Harlot Progress*, é preciso buscar outra explicação. Pode-se pensar, dado o objeto escabroso da série de gravuras, que Hogarth quer dar a entender que não é preciso recear reproduzir a natureza e a realidade, com a condição de fazê-lo com decência[42].

Reencontra-se o tema do respeito no frontispício (Ilustr. 8) que Segner pôs no início de sua *Introdução à teoria da natureza* (2. ed. 1754). Aí vê-se Ísis, adiantando-se de perfil, coroada, trazendo o sistro, vestida com uma túnica constelada de figuras de animais e de plantas e meio velada por um amplo manto, perto de um monumento em ruínas, sobre o pedestal de que se percebem letras gregas e uma figura geométrica. Três *putti* observam a deusa, um perto do monumento, dedo nos lábios, outro medindo com um compasso as pegadas de Ísis, e outro, enfim, segurando a franja inferior do manto. Embaixo do medalhão vê-se a divisa: *Qua licet*, significando "Na medida em que é permitido", que revela a mesma recomendação de respeito que a encontrada na gravura de Hogarth. A cena dá a entender que não se pode desvelar a Natureza a não ser quanto ela o permita e que, finalmente, o que se conhece não é a Natureza em si mesma, mas apenas,

39. Cf. H. THIERSCH, *Artemis Ephesia*, p. 115.
40. VIRGÍLIO, *Eneida*, III, 96.
41. HORÁCIO, *Arte poética*, versos 48-51.
42. R. PAULSON, *Hogarth. His Life, Art and Times*, New Haven/London, 1974, p. 116.

mediante medidas matemáticas, a pegada de seus passos, ou seja, os fenômenos, que são apenas os resultados de sua ação. Kant consagrará a essa imagem uma célebre nota na *Crítica do juízo*, da qual ainda falaremos. Esse motivo já tinha sido esboçado no século XVII no emblema XLII da obra alquímica *Atalanta fugiens* de Michel Maier (1618), onde se vê um filósofo alquimista estudando ao clarão de uma lanterna os passos de uma jovem velada que anda rapidamente na noite.

Numerosas gravuras representarão o desvelamento da Natureza como o triunfo da filosofia das Luzes sobre o obscurantismo. Este será um dos temas favoritos da Revolução, tema que já se esboçava no frontispício da obra de Delisle de Sales *A filosofia da Natureza*, publicada em Londres em 1777: "Essa Natureza pré-revolucionária", escreve René Pomeau, "[...] oferece seu peito, aliás menos ricamente provido que o de Tribolo, não mais a uma criança, mas a um robusto filósofo, impetuoso campeão que derruba o Despotismo armado com um punhal e a Superstição com a cabeça cornuda"[43]. Um motivo análogo se encontra no frontispício (Ilustr. 9) do livro de François Peyrard *Da Natureza e de suas leis* (1793), onde se vê um velho, representando a Filosofia, desnudando Ísis-Natureza e esmagando sob seus pés máscaras que simbolizam a hipocrisia e a mentira. Nessa perspectiva, Natureza e Verdade se tornam, como na Antiguidade, bem próximas uma da outra. Pode-se também citar a tradução do livro de Lucrécio por Lagrange. A gravura diante do título (Ilustr. 10) alude a uma passagem de Lucrécio que diz que o gênio de Epicuro desvelou a Natureza "que o fanatismo e o erro mantinham oculta". A Natureza aparece sob a forma de Ísis-Ártemis e o gênio de Epicuro é representado por um personagem feminino que, afastando o véu, derruba as figuras do fanatismo e do erro[44].

O tema iconográfico do desvelamento continuará vivo no século XIX. Por exemplo, no fim do século, em 1899, o escultor Barrias fará duas estátuas policrômicas de *A Natureza se desvelando ante a Ciência*, para as faculdades de Medicina de Paris e de Bordéus. O motivo dos seios múltiplos desapareceu, mas a mulher que suspende seu véu traz na cintura um escaravelho, o que pode ser compreendido como uma alusão a Ísis.

43. R. Pomeau, De la nature. Essai sur la vie littéraire d'une idée, *Revue de l'enseignment supérieur*, n. 1 (jan.-mar. 1959), p. 107-119.

44. Sobre a iconografia da Natureza na época revolucionária, cf. J. Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution*, Paris, 1863, espec. p. 49, 108, 139, 142, 232, 307, 365, e sobretudo 406.

De modo geral, esse motivo do desvelamento de Ísis desempenhou um papel capital na ilustração dos livros científicos nos séculos XVII e XVIII. Mas também foi um tema literário e filosófico muito importante no fim do século XVIII e início do século XIX, que trai uma transformação significativa da atitude de filósofos e poetas em relação à natureza.

VIII

DO SEGREDO DA NATUREZA AO MISTÉRIO DA EXISTÊNCIA. TERROR E ADMIRAÇÃO

20

ÍSIS NÃO TEM VÉUS

I. "Gênio desvelando o busto da Natureza"

Em 1814, quando o grão-duque Carlos Augusto voltou de uma viagem à Inglaterra, houve uma festa em Weimar para celebrar seu retorno. Goethe fez decorar a escola de desenho da cidade com oito pinturas destinadas a simbolizar as diferentes artes e a proteção que lhes prestava Carlos Augusto[1]. Entre essas figuras simbólicas executadas no estilo dos emblemas havia uma representando um "Gênio desvelando o busto da Natureza", essa Natureza representada sob seu aspecto tradicional, o de Ísis-Ártemis (Ilustr. 11). Ao longe, ao fundo da figura, via-se uma paisagem que contrastava fortemente com a atmosfera um pouco artificial criada por essa estátua da Natureza desvelada. Goethe utilizou essas mesmas telas para decorar sua própria casa, no jubileu de Carlos Augusto, em 3 de setembro de 1825, e em seu próprio jubileu, exatamente no aniversário de sua entrada a serviço do grão-duque, em 7 de novembro do mesmo ano.

É interessante observar como o mesmo emblema é suscetível de interpretações contraditórias. Referindo-se à representação corrente ao fim do século XVII e no século XVIII, os contemporâneos interpretaram o gesto

1. *Weimar Jubelfest am 3ten September 1825.* Erste Abteilung. Die Feyer der Residenzstadt Weimar mit den Inschriften, gehaltenen Reden und erschienenen Gedichten mit acht Kupfertafeln, Weimar bei Wilhelm Hoffmann, 1825.

do Gênio desvelando a Natureza como uma alusão à atividade científica de Goethe. Na ocasião do jubileu de Goethe, o poeta Gerhardt, comentando em versos esse emblema, louva a aliança da poesia e da ciência em Goethe: "Não contente de fazer ressoar a lira de ouro, o poeta penetra no interior da Natureza e ousa levantar o véu mágico de Ísis"[2]. Já a vinheta posta em 1808 por Alexander von Humboldt no início de seu *Ensaio sobre a geografia das plantas* tinha aludido a essa representação tradicional do desvelamento de Ísis. Mas, para Goethe, finalmente, Ísis não tinha véu, como veremos ao longo deste capítulo.

Na verdade, o próprio Goethe, imaginando esse emblema, pensava em algo diferente do clichê tradicional da Ciência desvelando a Natureza. Primeiro, no conjunto das telas pintadas para honrar Carlos Augusto e destinadas a representar as diferentes artes, esse emblema correspondia à escultura. A brochura publicada em Weimar em 1825, anônima mas provavelmente inspirada por Goethe, dela oferece esta descrição: "Um busto da Natureza representado simbolicamente. Esse busto de mármore branco pode imediatamente aludir à escultura, como a mais perfeita representação do produto mais perfeito da criação"[3]. Portanto, aqui o busto de Ísis-Ártemis simboliza ao mesmo tempo a escultura, arte que "representa" de modo perfeito a Natureza, e a própria Natureza que esculpe as formas.

Mas o próprio Goethe revelou a verdadeira significação que dava a essa figura. Ele compôs uma série de poemas se referindo a cada uma das oito telas de que acabamos de falar, reunidos sob o título: *Die Kunst* (A arte)[4]. Ao *Gênio desvelando o busto da Natureza* consagrou, por volta de março de 1826, três quadras que nos revelam sua verdadeira atitude relativamente à noção de segredo da natureza e da metáfora do véu de Ísis. Ele retomou, pouco tempo depois, uma de suas quadras em outra coletânea de poesias intitulada *Xênias domesticadas*, num contexto que dá a entender claramente o sentido que tinham para ele essas figuras e essas quadras:

Respeita o mistério,
Que teus olhos não se deixem levar à cobiça.
A Natureza-Esfinge, coisa monstruosa,
Te aterrorizará com seus inumeráveis seios.

2. *Goethes goldner Jubeltag*, 7 nov. 1825, Weimar, 1826, p. 143 (poema de W. Gerhardt).
3. Ibid., p. 38.
4. Em WA, I, 52, p. 91-92.

Não busque iniciação secreta.
Sob o véu, deixe o que é fixo.
Se queres viver, pobre doido,
Olha somente atrás de ti para o espaço livre.

Se consegues que tua intuição
Penetre primeiro o interior
E depois volte ao exterior,
Então serás instruído da melhor maneira[5].

A segunda quadra é reproduzida no livro VI das *Xênias domesticadas*[6], em seguida a duas estrofes que criticam, a primeira a teoria das cores de Newton, a segunda os historiadores simbolistas dos mitos, como Creuzer[7]:

Se vós, pretendentes desprezados,
Não fazeis calar vossa lira desafinada,
Eu desespero totalmente.
Ísis se mostra sem véu,
Mas o homem tem catarata.

Os símbolos explicados pela história[8],
Bem doido é quem lhes confere importância.
Faz uma pesquisa estéril, sem fim
E deixa escapar a riqueza do mundo.

Não busque iniciação secreta.
Sob o véu, deixe o que é fixo
Se queres viver, pobre doido,
Olhe somente atrás de ti para o espaço livre.

A primeira estrofe que acabamos de citar pode parecer muito obscura. Os pretendentes parecem ser os cientistas que queriam desvelar Ísis pela experimentação, como Newton, mas são desprezados, porque não são capazes de vê-la, como dão a entender os versos seguintes sobre Ísis que não

5. Goethe, Genius die Büste der Natur enthüllend, in WA, 1, 4, p. 127. Encontra-se o texto alemão e uma tradução diferente em Goethe, *Poésies*, trad. R. Ayrault, t. II, p. 733.
6. Goethe, *Zahme Xenien*, VI 1640, in WA, I, 3, p. 354.
7. Georg Friedrich Creuzer (1771-1858), autor de uma *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1819-1821).
8. "Os símbolos explicados pela história", é assim que traduzo "Die geschichtlichen Symbolen", na perspectiva da simbólica de Creuzer.

tem véus. No *Primeiro Fausto*, Goethe havia criticado vivamente a experimentação, a observação artificial e a pretensão de arrancar o véu à Natureza:

> Misteriosa mesmo ao sol, a Natureza não deixa tirarem seu véu, e aquilo que não quer revelar a teu espírito, não poderás constrangê-la a fazer com alavancas e hélices[9].

Goethe censurava especialmente Newton por fazer experiências sobre a luz, por exemplo fazendo-a passar por um prisma, experiências que, a seus olhos, perturbavam profundamente o próprio fenômeno luminoso. E numa das estrofes que seguem ele declara, sempre contra Newton: "Devemos julgar insensato divisar a unidade da luz eterna". De modo geral, reprovava aos experimentadores que tentassem descobrir, por meios violentos e mecânicos, algo que se escondia por trás dos fenômenos, por trás da aparência das coisas.

Mas o grupo de pequenos poemas das *Xênias domesticadas* de que falamos também visa a outros adversários. Num manuscrito, o poema "Não busque a iniciação secreta..." traz a menção "Ao simbolista"[10], e o poema que o precede começa pelas palavras: "Os símbolos históricos...". Existe aí uma alusão aos simbolistas da escola de Georg Friedrich Creuzer, a quem Goethe fazia censura análoga à que dirigia aos experimentadores. Como diz Mefistófeles num paralipômeno do *Segundo Fausto* a propósito do nascimento de Eufórion:

> Outros pensam que não é preciso compreender isso [= a história de Eufórion] de um modo imediato e grosseiro. Existe algo que se esconde por trás. Aí voluntariamente se imaginam mistérios, talvez mesmo mistificações, alguma coisa de hindu, de egípcia, e quem comprime e enfeixa bem tudo junto, que tem prazer em se mover etimologicamente em todos os sentidos, é o homem. Também dizemos isso, e nosso desejo mais profundo é ser fiéis discípulos da nova simbólica[11].

"Existe algo que se esconde por trás." Eis aquilo em que, sem razão, acreditam experimentadores e simbolistas. Os primeiros praticam uma hermenêutica da natureza que busca descobrir o que se dissimula por trás

9. GOETHE, *Faust I*, versos 668-674, in GOETHE, *Théâtre complet*, p. 971.

10. GOETHE, *Sämtliche Werke nach Epochen seiner Schaffens*, Münchner Ausgabe, t. 13, 1, 1992, p. 129, e o comentário, p. 701.

11. *Paralipomena zu Faust II*, Dritter Akt, HP, 176 v., in GOETHE, *Faust*, herausgegeben von Albrecht Schöne, Darmstadt, 1999, Texte, p. 694.

dos fenômenos, os outros propõem uma hermenêutica do mito, se esforçando por revelar o sentido oculto das imagens míticas, descobrindo por trás dos mitos um pano de fundo histórico, hindu ou egípcio.

Não é preciso se admirar com essa inesperada proximidade entre cientistas experimentais e intérpretes da mitologia. Lembremo-nos de que, para Porfírio, a Natureza se envolve tanto em formas vivas como em mitos. O que Goethe rejeita nos dois casos é a distinção entre um dentro e um fora, a pretensão de achar o que se esconde por trás do símbolo mítico ou da forma natural. Simbolistas e experimentadores deixam escapar o que é vivo: o "espaço livre" para o Gênio que desvela a estátua de Ísis, a "riqueza do mundo" para aquele que busca explicar historicamente os mitos e os símbolos. Eles acreditam que a forma é velada, sendo preciso achar uma outra coisa por trás do véu. Mas se buscam qualquer coisa atrás do que pensam ser um véu é porque não compreendem que tudo está sob seus olhos, que a forma natural ou mítica que eles vêem tem sua razão em si mesma, e não é preciso tentar compreendê-la por outra coisa senão por ela mesma: o véu está sobre seus olhos, não sobre Ísis. Para ver Ísis, basta simplesmente olhar. Ela se mostra sem véus. Ela está inteiramente no esplendor de sua aparência.

Releiamos agora as quadras consagradas à imagem do *Gênio desvelando o busto da Natureza*. Elas reclamam explicação umas pelas outras. Por exemplo, a primeira quadra previne a criança que desvela a estátua de Ísis de que ficará atemorizada por seu aspecto monstruoso. A segunda, retomando a ameaça de morte que pesa sobre um desvelamento sacrílego, convida a criança, se quer viver, a retornar para o que está atrás de si, ou seja, segundo o desenho que acompanha o poema, para a paisagem de montanhas e de árvores que aparece ao fundo do quadro. Há portanto aí uma crítica à interpretação tradicional do desvelamento da estátua de Ártemis-Ísis. A natureza é viva e móvel, não é uma estátua imóvel. A pretensa busca dos segredos da natureza por experimentação não alcança a natureza viva, mas algo de fixo. O experimentador, como diz Mefistófeles ao estudante, querendo compreender o vivo, vai atrás de seu laço espiritual, e não lhe restam mais do que pedaços[12]. Voltando-se, a criança verá a Natureza, não mais sob uma forma "fixa", mas viva: a Natureza em devir. Não é preciso buscar a natureza onde ela não está. Não é preciso buscar algo de morto por trás da aparência viva.

12. GOETHE, *Faust I*, verso 1936, in GOETHE, *Théâtre complet*, p. 998.

"Se queres viver, pobre doido." A Ísis antiga havia dito: "Nenhum mortal levantou meu peplo". Quem levanta o véu da deusa corre portanto o risco de morrer. Mas aos olhos de Goethe trata-se de algum modo de uma morte espiritual. Representando a Natureza como oculta por um véu corre-se o risco de se hipnotizar com o que está pretensamente oculto sob o véu e corre-se sobretudo o risco de se petrificar, de não mais perceber o devir e a Natureza viva. "Respeitar o mistério" significa contentar-se em ver a Natureza tal como é, sem forçá-la pela experimentação, que agride o modo normal de funcionamento da natureza e a constrange a se transformar em estados artificiais e antinaturais. Para Goethe, o único instrumento válido capaz de nos fazer conhecer a natureza são os sentidos do homem, a percepção, guiada pela razão, e sobretudo a percepção estética da natureza. Para ele, vimos, a arte é o melhor intérprete da natureza[13].

2. O método científico de Goethe[14]

A idéia de segredo da natureza e a imagem do véu de Ísis supunham a distinção entre uma aparência exterior e uma realidade que se achava por trás dessa aparência. Por isso Goethe rejeita a oposição entre interior e exterior expressa nestes versos de Haller, poeta suíço:

No interior da natureza
não penetra nenhum espírito criado.
Feliz aquele a quem ela faz ver
somente seu envoltório exterior[15].

Para Goethe, admitir que a Natureza se recusa a se desvelar significa ou se resignar à ignorância ou, ao contrário, autorizar a violência do experimentador. Ele contradiz radicalmente as afirmações de Haller:

13. Cf. acima, capítulo 18, p. 237.
14. Assinalo duas obras recentes sobre o método científico de Goethe: L. Van Eyde, *La libre raison du phénomène*. Essai sur la Naturphilosophie de Goethe, Paris, 1998; J. Lacoste, *Goethe. Science et philosophie*, Paris, 1997.
15. A. von Haller, *Die Falschheit menschlicher Tugenden...*, in A. von Haller, *Versuch schweizerischer Gedichte*, Bern, 1732, p. 78. Sobre esse tema, cf. a citação de M. Mersenne, acima, capítulo 11, p. 154.

A natureza tudo dá com generosidade e benevolência.
Ela não tem caroço
nem envelope.
Ela é toda inteira[16].

Essa generosidade e essa benevolência são exatamente o contrário da atitude de uma Natureza que se recusava a deixar-se ver, que "amava se ocultar". Isso corresponde precisamente à representação de uma Ísis sem véu. Não há oposição entre o fenômeno e o que se ocultasse no fenômeno.

Mas então por que, na última quadra do poema "Gênio desvelando o busto da Natureza", se encontra uma oposição entre o interior e o exterior?

Se conseguires que tua intuição (*Anschauen*)
Penetre primeiro o interior
E depois volte ao exterior,
Então serás instruído da melhor maneira.

Como se pode falar em ir ao interior e depois voltar para o exterior? Se Goethe se exprime dessa forma é porque está pensando não no movimento do conhecimento experimental, que partiria do fenômeno exterior para descobrir um mecanismo em alguma espécie de interior que explicasse o fenômeno, mas no movimento de gênese, de crescimento, a *physis* no sentido grego, o elã formador, o *nisus formativus*[17], que vai precisamente do interior para o exterior. A forma não é *Gestalt*, configuração imóvel, mas *Bildung*, formação, crescimento. O próprio Goethe nos diz que aquilo de que gostou na *Crítica do juízo* de Kant é a analogia que aí aparece entre a vida da arte e a vida da natureza, "que só se pode alcançar quando se fica móvel e flexível"[18]. Há algo de bergsoniano nessa teoria da intuição viva da natureza, "que só se pode alcançar quando se fica móvel e flexível"[19]. O método científico de Goethe consiste numa percepção atenta do movimento de formação[20]. É antes de mais nada uma morfologia. É preciso pres-

16. Goethe, *Allerdings. Dem Physiker* ("Assurément. Au Physicien") no grupo de poemas *Gott und Welt* (Deus e o mundo), WA, I, 3, p. 105; texto alem. e trad. fr. in Goethe, *Poésies*, trad. R. Ayrault, t. II, p. 607.
17. Expressão de J. F. Blumenbach, reproduzida por Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 81, trad. Philonenko, p. 235-236, e por Goethe, *Bildungstrieb*, HA, t. 13, p. 33.
18. Goethe, *Einwirkung der neueren Philosophie*, HA, t. 13, p. 28.
19. Goethe, *Zur Morphologie. Die Absicht eingeleitet*, HA, t. 13, p. 56.
20. Cf. Ch. Gögelin, *Zu Goethes Begriff von Wissenschaft*, München, 1972; P. Hadot, L'apport du néoplatonisme à la philosophie de la nature, in *Tradition und Gegenwart, Eranos Jahrbuch*, 1968, Zürich, 1970, p. 95-99.

tar atenção em cada forma particular e observá-la longamente. Depois é preciso se esforçar para perceber as formas em sua ligação com outras formas, separar assim um encadeamento, uma série onde elas se inserem geneticamente, ver as formas em sua metamorfose, vê-las nascer umas das outras, e sobretudo — o que mais conta para Goethe — descobrir a forma simples e fundamental, a *Urform*, a partir da qual se desenvolve a série de transformações. Assim se descobrirá que a formação da planta é de fato uma metamorfose da folha, que a formação dos ossos do crânio é uma metamorfose da vértebra, que a formação das cores é uma metamorfose da luz entrando em relação com a obscuridade com a intermediação de um meio opaco. O fenômeno que está na origem do processo de metamorfose, Goethe o chama *Urphänomen*, o fenômeno originário, porque nada existe além dele nos fenômenos que nos aparecem, e ao mesmo tempo, partindo dele, podemos descer para esclarecer o caso mais banal da experiência cotidiana[21]. Goethe espera descobrir, graças a esse método, um protótipo ideal, a planta originária por exemplo, a partir da qual se poderiam construir todas as plantas possíveis[22]. A percepção sensível da natureza se transfigura numa percepção intelectual que descobre o fenômeno primordial que se percebe no fenômeno sensível. Como diz Goethe no prefácio da *Teoria das cores*, olhar atentamente o mundo já é fazer uma teoria[23]. "O azul do céu nos revela a lei fundamental da cromática. Inútil procurar atrás dos fenômenos. Eles é que são a teoria."[24]

3. O "MISTÉRIO ÀS CLARAS"

Ísis portanto não tem véus, e inexiste, propriamente falando, segredo da Natureza. Entretanto, Goethe emprega bem a propósito da natureza a palavra alemã *Geheimnis*, que significa "segredo", mas lhe acrescentando o adjetivo *offenbares* ou *öffentliches*. Poder-se-ia traduzir: "segredo às claras", "segredo manifesto". Mas é melhor traduzir o termo *Geheimnis* por "mistério" em vez de "segredo". Pode haver efetivamente esses dois sentidos em

21. GOETHE, *Zur Farbenlehre*, § 174, HA, t. 13, p. 368. Ver o excelente estudo sobre o *Urphänomen* em G. BIANQUIS, *Études sur Goethe*, Paris, 1951, p. 45-80.

22. GOETHE, *Voyage en Italie*, 17 avril 1787 et 17 mai 1787, trad. Naujac, t. II, p. 497 e 609. Cf. acima, capítulo 18, p. 242.

23. GOETHE, *Zur Farbenlehre*, *Vorwort*, HA, t. 13, p. 317, 11.

24. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, § 488, HA, t. 12, p. 432.

alemão. Primeiro, a noção de "segredo" supõe a presença de alguma coisa de oculto que se pode descobrir e revelar, mas que então deixa de ser um segredo. É precisamente o que Goethe rejeita. Ao revés, o "mistério" faz pensar em alguma coisa que continua sempre misteriosa, mesmo se é revelada. Com efeito, a expressão escolhida por Goethe alude a uma passagem da Epístola de São Paulo aos Romanos (16,24), onde ele fala do "mistério revelado", no alemão de Martinho Lutero: *das Geheimnis, das nun offenbart ist*, em grego: *mystérious phanerothentos*. O que Goethe reteve dessa expressão não é seu conteúdo religioso, mas precisamente o contraste entre visibilidade e mistério.

Esse tema do "mistério às claras" aparece sob os aspectos mais diversos na obra do poeta, por exemplo, desde 1777, no poema "Viagem pelo Harz no inverno", a propósito da montanha:

> Montanha de seio inexplorado, tu te levantas
> Misteriosa à luz do sol,
> Acima do mundo espantado[25].

Mas, acabamos de dizer, é sobretudo a propósito da Natureza em geral que Goethe, especialmente na velhice, gosta de utilizar essa expressão. Rejeitando, por exemplo, a oposição entre o interior e o exterior da natureza, escreve:

> Nada está dentro, nada está fora,
> O que está dentro também está fora,
> Agarrai assim, sem tardança,
> O mistério sagrado à luz do sol[26].

A noção se aplica perfeitamente aos fenômenos originários. Pode-se dizer que eles estão "às claras" porque estão sob os olhos de todos: aparecem precisamente como fenômenos: a folha, as vértebras, o jogo de luz e obscuridade.

Mas podemos dizer também que eles são "um mistério". Primeiro, habitualmente, não se percebe seu sentido, apesar de sua evidência. Somente quem sabe ver, quem prolonga a percepção sensível pela intuição reconhece nesses fenômenos os *Urphänomene*, os fenômenos originários, que deixam entrever as leis fundamentais da metamorfose universal. Em

25. Cito, modificando-a, a tradução de J.-F. Angelloz em H. CAROSSA, *Les pages immortelles de Goethe*, p. 125.

26. GOETHE, *Epirrhema*, WA, I, 3, p. 88; texto alem. e trad. fr. (de que modifiquei os dois últimos versos) em GOETHE, *Poésies*, trad. R. Ayrault, t. II, p. 605.

seu *Diário* para o ano de 1790, Goethe evoca a observação que fez, nas dunas do Lido perto de Veneza, de um crânio de carneiro[27]. Essa observação confirmou sua teoria concernente à formação dos ossos do crânio a partir dos ossos das vértebras, mas sobretudo lhe recordou mais uma vez, como ele sublinha, que "a natureza não tem nenhum mistério (*Geheimnis*), que ela não põe em alguma parte tudo nu ante os olhos do observador atento". É preciso saber olhar:

> Qual a coisa mais difícil de todas? A que te parece a mais fácil:
> Ver com teus olhos o que está diante de teus olhos![28]

Mas, além dessa primeira consideração, os fenômenos originários são sobretudo um mistério porque constituem um limite insuperável ao conhecimento humano. Eles podem explicar toda espécie de fenômenos, mas eles mesmos não podem ser explicados:

> O ponto supremo que o homem pode alcançar é o espanto. Quando um fenômeno originário suscita nele esse espanto, ele deve julgar-se satisfeito: nada de maior lhe pode ser concedido, ele não deve buscar mais longe alguma outra coisa por trás do fenômeno. Aqui está o limite. Mas em geral a vista de um fenômeno originário não basta aos homens; é preciso mais. Eles se assemelham às crianças que, após olharem num espelho, viram-no em seguida para ver o que está atrás[29].

Aqui a noção de fenômeno originário junta-se à de símbolo, na medida em que o símbolo "mostra" um indizível. Por exemplo — mas isto é apenas uma primeira etapa —, o magnetismo é um fenômeno originário, ao qual basta aludir para explicar toda espécie de fenômenos; é porque ele pode servir de "símbolo" para toda espécie de outras coisas, para as quais não temos necessidade de buscar as palavras a fim de exprimi-las[30]. Mas Goethe vai mais longe. Aludindo ao que Kant chamava de Idéia estética[31],

27. Goethe, *Tag-und Jahreshefte*, HA, t. 10, p. 435-436.
28. Goethe, *Xenien*, § 155, HA, t. 1, p. 230.
29. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. J. Chuzeville, Paris, 1988, 18 fev. 1829, p. 277-278 (trad. ligeiramente modificada).
30. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, § 19, HA, t. 12, p. 367.
31. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, Philonenko, p. 146. Kant e Goethe dizem que a Idéia estética (Kant) ou o símbolo (Goethe) permanecem inexpressos e inexprimíveis, mesmo que fossem expressos em todas as línguas. Sobre o símbolo da idéia estética, cf. M. Marache, *Le symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe*, Paris, 1959, p. 123-125; T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1977, p. 235-243.

Goethe afirma que o símbolo (e portanto o fenômeno originário), na medida em que é uma forma e uma imagem, dá a entender uma multidão de significados, mas afinal mantém-se indizível[32]. Ele é a revelação viva e imediata do inexplorável[33].

Goethe concebe os símbolos e os fenômenos originários como emblemas, hieróglifos, como a linguagem muda da natureza. A propósito das formas das conchas das Lépades, que, diz, são para ele objetos sagrados, escreve: "Segundo minha maneira própria de pesquisar, de saber e de fruir, eu me agarro sempre aos símbolos". E numa conversa com Falk: "Gostaria de perder o hábito de falar, e de me exprimir, como a Natureza artista, em eloqüentes desenhos"[34].

Podia-se descobrir, em Goethe, uma tendência a renunciar à explicação causal — a causa escondida por trás do efeito — e ao discurso que se desenrola em fórmulas e máximas, para privilegiar, ao contrário, a percepção imediata do sentido que pode assumir uma figura individual concreta, uma forma, um desenho, um emblema, um hieróglifo — a espiral, por exemplo, ou a folha — representando de fato uma lei universal:

> Essa figueira, essa pequena serpente, esse casulo, tudo isso são "assinaturas"[35] cheias de sentido. Sim, quem pudesse decifrar exatamente sua significação seria bem capaz de dispensar todo escrito e toda palavra. Sim, quanto mais penso nisso, mais me parece que existe algo de inútil, de ocioso, de fátuo, diria mesmo, no discurso humano, de sorte que nos admiramos com a silenciosa gravidade da natureza e com seu silêncio[36].

O símbolo não veicula um conteúdo conceitual, mas deixa transparecer alguma coisa que está além de toda expressão e que só se pode apreender por intuição.

Goethe sempre assume um tom solene quando fala dos fenômenos originários como de um limite intransponível: "Quem explora a natureza, deixe os fenômenos originários em seu eterno repouso e seu eterno esplendor"[37]. Além disso, Goethe considera que só o gênio é capaz de descobrir

32. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, § 749 HA, t. 12, p. 470.
33. Ibid., § 752, p. 471.
34. Goethe, *Entretien avec Falk*, in *Goethes Gespräche*, ed. Biedermann, t. II, p. 41.
35. Sobre a palavra, cf. acima, capítulo 17, p. 224-227.
36. Goethe, *Entretien avec Falk*, em *Goethes Gespräche*, ed. Biedermann, t. II, p. 40.
37. Goethe, *Zur Farbenlehre*, § 177. HA, t. 13, p. 368.

e contemplar os fenômenos originários[38]. Logo, é preciso respeitar e venerar esses fenômenos originários, que deixam entrever uma transcendência inconcebível, inexplorável, insondável, que jamais é diretamente acessível ao conhecimento humano, mas que se pode pressentir graças aos reflexos e aos símbolos[39]. É assim que Fausto, no início do *Segundo Fausto*, é obrigado a voltar as costas ao sol que o cega, mas olha na cascata, com arrebatamento, a luz do astro do dia refratada no arco-íris: "É no reflexo colorido que temos a vida"[40]. Em *Pandora*, Prometeu louva Eos (a aurora), que acostuma docemente nossos frágeis olhos para que os dardos disparados pelo sol não ceguem os homens, destinados a ver as coisas que são iluminadas, mas não a luz em si mesma[41]. Em *Máximas e reflexões*, Goethe compara seu itinerário de sábio ao de um homem que, levantando-se cedo, espera impacientemente, durante a alvorada, a aurora, e durante a aurora o levantar do sol, mas que fica cego quando este aparece[42].

Evidentemente, quando Goethe declara que Ísis não tem véus, é preciso compreender em sentido metafórico essa crítica da metáfora tradicional. De fato, para Goethe, o véu nada oculta. Ele não é opaco, mas transparente e luminoso[43], tecido, como diz o poema "Dedicatória", "com o vapor da manhã e a claridade do sol"[44]. Ele não oculta, ele revela, difunde uma luz transcendente. Poderíamos dizer paradoxalmente que, se Ísis não tem véu, é porque é inteiramente forma, ou seja, inteiramente véu, que é inseparável de seus véus e de suas formas.

A forma é véu, o véu é forma, porque a Natureza é gênese de formas. A noção de forma aqui é essencial. Goethe censurará seu velho amigo Jacobi por propor, em seu livro *Sobre as coisas divinas e sobre sua revelação*, um Deus sem forma, e por pretender que a Natureza esconde Deus. Em seu *Tag-und Jahreshefte* (1811), diz que esse livro contradiz a maneira de ver o mundo que lhe é inata e que está profundamente impressa nele: ver Deus na Natureza e a Natureza em Deus[45]. Na carta que manda a Jacobi, em 10

38. GOETHE, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. J. Chuzeville, 21 de dezembro de 1831, p. 422.
39. GOETHE, *Versuch einer Witterungslehre*, introd., HA, t. 13, p. 305.
40. GOETHE, *Faust II*, verso 4727, in GOETHE, *Théâtre complet*, p. 1076.
41. GOETHE, *Pandora*, versos 955-958, ibid., p. 932-933.
42. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, § 290 HA, t. 12, p. 405.
43. W. EMRICH, *Die Symbolik von Faust II*, Frankfurt-Bonn, 1964, p. 53-54.
44. GOETHE, *Aneignung* ("Dedicace"), in GOETHE, *Poésies*, trad. R. Ayrault, t. I, p. 134-135.
45. GOETHE, *Tag-und Jahreshefte*, 1811, HA, t. 10, p. 510-511.

de maio de 1812, para exprimir seu desacordo, ele se apresenta, de modo irônico, como um adorador de Ártemis de Éfeso[46]. Alude assim a uma passagem dos Atos dos Apóstolos[47] que conta a sedição do povo de Éfeso contra São Paulo, suscitado pelos artesãos que receavam que sua pregação pusesse fim ao comércio dos pequenos templos de prata que fabricavam: "Eu sou um dos ourives efésios, que consagrou toda a sua vida a contemplar, admirar e venerar o maravilhoso templo da deusa e a imitar suas formas cheias de mistérios, e que não pode ter boa impressão quando algum apóstolo quer impor um outro deus, e ainda por cima um deus sem forma". O poema "*Grande é a Diana dos efésios*" é aliás um eco dessa sua oposição a Jacobi. Goethe rejeita um Deus sem forma, não porque lhe atribui uma forma particular, mas porque, para ele, Deus é inseparável da Natureza, ou seja, inseparável das formas, ao mesmo tempo visíveis e misteriosas, que o Deus-Natureza engendra eternamente. É nas metamorfoses dessas múltiplas formas que a Natureza se revela. Diderot tinha dito, no tom brincalhão de um homem do século XVIII:

> É evidente que a natureza não pôde conservar tanta semelhança nos seus elementos e afetar tanta variedade nas formas, sem ter feito muitas vezes visível num ser organizado o que subtraiu a outro. Ela é uma mulher que adora se travestir e cujos diferentes disfarces, deixando escapar aqui uma parte, ali outra, dão alguma esperança aos que a seguem com assiduidade para conhecer um dia toda a sua pessoa[48].

Goethe reproduziu a imagem, num tom místico, no *Divan*:

> Sob mil formas podes te esconder.
> Entretanto, bem amada! eu cedo te reconheço.
> Podes cobrir-te com véus mágicos, ó toda presente!
> Eu te reconheço imediatamente[49].

A bem-amada é ao mesmo tempo Zuleika, isto é, Mariana de Willemer, Deus e a Natureza. No espírito de Goethe, a fórmula "Sob mil formas podes te esconder" significa de fato: "Tu podes tomar mil formas, mas elas te revelam em vez de te esconder".

46. Carta a Jacobi, 10 de maio de 1812, in GOETHE, *Briefe*, HA, t. 3, 1965, nº 960, p. 190-191.
47. Atos dos Apóstolos 19,23-40.
48. D. DIDEROT, *De l'interprétation de la nature*, XII, p. 186-188.
49. GOETHE, *Divan oriental-ocidental*, trad. H. Lichtenberger, Paris, s. d., p. 228-229.

Agora talvez compreendamos melhor no que a Natureza aparecendo nos fenômenos originários é "mistério às claras". Por um lado, nesses fenômenos originários, que explicam os outros fenômenos, a Natureza aparece claramente à percepção, aos sentidos esclarecidos pela intuição. Por outro lado, esses fenômenos são um limite que não se pode transpor, não se pode ir além e submetê-los a uma explicação. Mas nessa ausência de porquê pressente-se um mistério, que Goethe denomina "o inexplorável".

Existe aí, parece-me, o esboço de uma transformação radical da noção de segredo da natureza. Tradicionalmente, admitia-se que havia forças ocultas ou mecanismos secretos que a magia, depois a ciência chegaram pouco a pouco a descobrir e cujo segredo ou mistério desaparecia progressivamente. Dessa vez não há segredo a descobrir, nada é escondido, vê-se tudo, mas o que se vê é aureolado de mistério e mostra indizivelmente o indizível e inexplorável. Vê-se despontar assim a aurora de uma relação nova com a natureza. O sentimento fundamental, então, não mais será a curiosidade, o desejo de conhecer, de resolver um problema, mas a admiração, a veneração, talvez mesmo também a angústia, ante o mistério insondável da existência.

21

O FRÊMITO SAGRADO

1. A evolução da atitude com relação à natureza

O tema iconográfico tradicional e convencional do desvelamento da estátua de Ísis, em uso nos livros de ciência nos séculos XVII e XVIII, e conforme aos esquemas mitológicos da época clássica, não implicava qualquer afirmação metafísica concernente à natureza. Ísis representava simplesmente os fenômenos naturais, e seu desenvolvimento simbolizava os progressos de uma ciência dominada por uma concepção mecanicista da natureza. Mas, ao fim do século XVIII, o motivo de Ísis-Natureza irá invadir a literatura e a filosofia e provocar uma mudança radical de atitude com relação à natureza, sob a influência de diversos fatores, notadamente a franco-maçonaria.

De início, é preciso talvez examinar a idéia de Robert Lenoble segundo a qual a mecanização do mundo provocou uma "angústia atrasada"[1]. Com isso ele queria dizer que a revolução mecanicista tinha provocado, na imaginação coletiva, uma espécie de separação entre o homem e a mãe Natureza, logo sua maturidade, e que tal transformação sempre se acompanha de um sentimento de angústia. Angústia atrasada, porque essa crise, que se deveria ter produzido no século XVII, só começou a se manifestar no século XVIII. Apenas pouco a pouco se começou a perceber a confusão

1. R. Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, p. 317.

que iria produzir na condição humana a revolução mecanicista, e depois industrial. Pouco a pouco se experimentou a necessidade de um contato renovado com a natureza.

De qualquer modo, um dos primeiros sintomas da evolução de que falo é a aparição de uma abordagem estética da natureza, que permite conhecer a natureza de um modo diferente da abordagem científica. Vimos[2] que Baumgarten, por volta de 1750, reivindicava, em face da *veritas logica* das ciências mecânicas, a legitimidade de uma *veritas aesthetica*, que se poderia encontrar na visão artística da natureza. Essa abordagem estética, nós a entrevimos em Goethe, mas também podemos reencontrá-la em Rousseau, Kant, Schiller, Schelling e no romantismo alemão.

A percepção estética sempre comporta um elemento afetivo, de prazer, de admiração, de entusiasmo ou de terror. Reconhecer um valor próprio à abordagem estética da natureza era necessariamente introduzir também na relação entre homem e natureza um elemento afetivo, sentimental e irracional. Essa evolução já se esboça em Rousseau, em quem pode-se observar claramente como o sentimento e a emoção ante a presença do Todo se substituem à pesquisa dos segredos da natureza. A maneira como Rousseau descreveu sua experiência da natureza provocou uma transformação da sensibilidade de toda sua época:

> Bem cedo, da superfície da terra, elevei minhas idéias a todos os seres da natureza, ao sistema universal das coisas, ao ser universal que tudo abraça. Aí, com o espírito perdido nessa imensidão, não pensei mais, não raciocinei mais, não filosofei mais: senti-me com uma espécie de volúpia, esmagado pelo peso desse universo [...] eu gostava de me perder em imaginação no espaço, meu coração apertado nos limites dos seres aí sentia-se demasiado estreito, eu sufocava no universo e queria lançar-me ao infinito. Creio que, *se tivesse desvelado todos os mistérios da natureza*, eu me teria sentido numa situação menos deliciosa do que nesse estrondoso êxtase a que se entregava sem moderação meu espírito e que nas agitações da minha euforia às vezes me fazia exclamar: Ó grande Ser! Ó grande Ser!, sem poder dizer nem pensar nada mais[3].

2. Cf. acima, capítulo 18, p. 235.

3. *Lettre à Mallesherbes*, cit. in J.-J. ROUSSEAU, *Les confessions*, livres I a VI, Paris, 1998, p. 407-408 (Le Livre de Poche classique) (incluí os itálicos). Cf. o texto de Holderlin citado acima, capítulo 8, p. 109.

> Eu sinto êxtases, arrebatamentos inexprimíveis que me fundem por assim dizer no sistema dos seres, que me identificam com a natureza inteira. [O contemplativo] não sabe e não sente nada a não ser no todo[4].

Aqui aparece claramente a superação da curiosidade com relação aos segredos da natureza em proveito de uma experiência afetiva, que invade todo o ser e consiste em se experimentar como parte do Todo. Essa experiência vivida será um dos componentes essenciais do fenômenos que estamos estudando: Stolbert, em 1777, já falava quanto a isso sobre a necessidade de uma disposição afetiva que ele chamava de "plenitude do coração" (*Fülle des Herzens*)[5]. Isso não exclui, por outro lado, a existência de procedimentos claros e racionais. As duas atitudes coexistem, por exemplo, em Goethe. O próprio Kant não hesitará em falar do "frêmito sagrado" que se deve experimentar na presença da Natureza, e da "admiração e da veneração sempre novas" que sentimos ao olhar o céu estrelado. E podemos dizer que, de Schelling a Heidegger, passando por Nietzsche, essa experiência, acompanhada de angústia ou de terror ou de prazer ou de admiração, irá tornar-se parte integrante de algumas correntes da filosofia.

2. A Ísis de Plutarco e Proclo

Até aqui ainda não falamos de dois textos antigos concernentes a Ísis, um de Plutarco, outro de Proclo. O tratado *Ísis e Osiris*, de Plutarco, é consagrado a uma interpretação alegórica e filosófica da mitologia egípcia. Para ele, há com efeito uma filosofia dos egípcios, que se dissimula nos mitos e narrativas que apenas deixam vislumbrar a verdade, como sugerem, diz, as esfinges colocadas na entrada dos santuários, que simbolizam uma sabedoria enigmática. Essa "sabedoria enigmática" se entrevê por exemplo, diz ele, na inscrição que figurava na estátua de Neit, divindade honrada em Sais, que era assimilada à Atena grega e a Ísis:

4. J.-J. ROUSSEAU, *Rêveries de promeneur solitaire*, Septième Promenade, Paris, 1964, GF, p. 126-129.

5. F. L. STOLBERG-STOLBERG, Fülle des Herzens, *Deutsches Museum* (julho de 1777), cit. por A. G. F. GODE VON AESCH, *Natural Science in German Romanticism*, New York, 1941, p. 125, n. 11.

Em Sais, a estátua sentada de Atena, que eles identificam com Ísis, traz esta inscrição: "Eu sou tudo que foi, tudo que é e tudo que será, e meu véu (*peplos*)[6], nenhum mortal ainda o suspendeu"[7].

O texto da inscrição se encontra de novo alguns séculos mais tarde em Proclo comentando Platão, *Timeu*, 21 e. Dessa vez ele situa a inscrição no santuário da deusa e lhe dá uma forma mais desenvolvida:

> O que é, o que será, o que foi, eu o sou. Minha túnica (*chitôn*) ninguém suspendeu. O fruto que engendrei é o sol [= Hórus][8].

Como assinala John Gwyn Griffiths, em seu comentário do tratado de Plutarco *Ísis e Osíris*, a fórmula "Eu sou o que é, o que foi, o que será" é uma reivindicação de poder universal, habitualmente reservada a Aton e a Rê, e relembra as palavras de Seth a Hórus: "Eu sou Ontem, eu sou Hoje, eu sou Amanhã, que ainda não é"[9]. Ísis é, potencialmente, virtualmente, todas as coisas. A alusão em Proclo a Hórus e à túnica que não foi

6. O *peplos* era uma peça de fazenda que as mulheres enrolavam em si mesmas por cima da túnica, e por isso, enfim, um véu, como o de Atena que as mulheres de Atenas teciam para a procissão das Panatenéias, o que deixará supor que Plutarco é provavelmente menos "autêntico" do que Proclo (C. Harrauer, Ich bin was das ist... Die Göttin von Sais und ihre Deutung von Plutarchus bis in die Goethes Zeit, *Sphairos*, *Wiener Studien*, t. 107-108, Hans Schwabl zum 70. Geburtstag gewidmet, t. I, Wien, 1994-1995, p. 340-341).

7. Plutarco, *Ísis et Osíris*, 9, 354 c. Sobre a deusa Neit, cf. R. El-Sayed, *La déesse Neith de Saïs*, Cairo, 1982. Sobre o texto de Plutarco, cf. C. Harrauer, Ich bin was das ist... Die Göttin von Saïs, p. 337-355; J. G. Griffiths, *Plutarco*, *De Iside et Osiride*, University of Wales Press, 1970, p. 283; J. Hani, *La religion égyptienne chez Plutarque*, Paris, 1976. Ver também J. Assmann, *Moïse l'Égyptien*, Paris, 2001, p. 207. Neit é identificada com Atena por Heródoto, *Histórias*, II, 28 e 59, e Platão, *Timeu*, 21 e.

8. Proclo, *Commentaire sur le Timée*, t. I, p. 98, 19 Diehl; t. I, p. 140 Festugière (ver a nota de Festugière). Em Plutarco e em Proclo, acha-se a forma clássica de auto-apresentação da divindade nas aretologias: "Eu sou isso ou aquilo"; cf. O. Weinreich, Aion in Eleusis, *Archiv für Religionswissenschaft*, 19 (1916-1919), p. 174-190, espec. p. 179 (reprod. in O. Weinreich, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von G. Wille, t. I, Amsterdam, 1969, p. 442-461, espec. p. 448-449).

9. Cf. J. G. Griffiths, *Plutarco*, *De Iside et Osiride*, p. 284, onde se encontra a bibliografia. Como observa A.-J. Festugière (Proclo, *Commentaire sur le Timée*, t. I, p. 140), a fórmula "tout ce qui était, est et sera" pareceria indicar uma assimilação de Ísis a Aion, à Eternidade. Ele compara a expressão àquela que é empregada numa dedicatória de Elêusis (cf. W. Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, 3. ed., Leipzig, 1915-1924, n° 1125, 4 v.). Mas essa dedicatória diz apenas que Aion continua o que é, foi e será, o que não é absolutamente a mesma coisa. Ver R. T. Rundle Clark, *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, London, 1978, p. 157.

levantada indica que Ísis se apresenta como uma virgem-mãe. Aos olhos de Plutarco, Ísis é o aspecto feminino da natureza. Porque o Logos a conduz a receber todas as formas e todas as figuras[10]. É possível que Plutarco, ao falar do véu de Ísis, tenha pensado na idéia de segredo da natureza. Mas isso não aparece explicitamente.

Essa impossibilidade de levantar o peplo de Ísis e o fato de que ela tenha engendrado sozinha o sol aludem ao caráter virginal da Deusa. É preciso de todo modo assinalar que o motivo inverso existia também na Antiguidade, mas era a própria deusa que levantava a túnica. Françoise Dunand relembrou que existem terracotas greco-egípcias onde se vê a deusa coberta com a coroa isíaca levantar com as duas mãos a roupagem[11]. Esse gesto, que é o de Baubo do qual falaremos[12], é o que as mulheres faziam nas festas de Bubastis, em honra da deusa Bastet (que Heródoto identifica com Ártemis)[13]. Françoise Dunand daí conclui que essa representação de Ísis é a de Ísis Bubastis, deusa da fecundidade. Além disso, um papiro egípcio alude ao peplos de Ísis. Para saber se um feitiço de amor operou seu efeito, é preciso recitar a seguinte prece: "Ísis, virgem pura, dá-me um sinal que me faça conhecer a execução, descobre teu peplo sagrado"[14].

A iconografia não parece ter levado suficientemente em conta a advertência feita pela deusa em Plutarco e Proclo: "Nenhum mortal levantou meu véu". Porque a Ísis do século XVII e do início do século XVIII era na verdade uma Natureza submetida à vontade do homem, da qual aliás apenas se descobriam os aspectos mecânicos e matemáticos. De todo modo, pode-se descobrir uma alusão a essa ameaça no frontispício da física de Segner, da qual falamos, e, igualmente, na gravura de Heinrich Füssli, posta no início do poema de Erasmus Darwin, *The Temple of Nature or The Origin of Society, A Poem* (Edimburgh, 1809 — Ilustr. 12)[15]. Vê-se aí uma mulher

10. Plutarco, *Ísis e Osíris*, 53, 372 e.

11. F. Dunand, *Le culte d'Isis*, t. I, p. 85.

12. Cf. adiante, capítulo 22, p. 313-318.

13. Heródoto, *Histórias*, II, 59.

14. I. Preisendanz, *Papyri Graecae Magicae*. *Die griechischen Zauberpapyri*, t. I-II, Leipzig/Berlin, 1928-1931, 1973-1974 [2. ed.], 57, 16-17; H. D. Betz, *The Greek Magical Papyri in Translation*, Chicago, 1986, p. 285. Ver A. Nock, *Coniectanea Neotestamentica*, 1 (1947), p. 174. Há uma relação entre essa encantação e as ameaças dos mágicos de revelar os mistérios de Ísis, em Jâmblico, *Os mistérios do Egito*, VI, 5, 245, 16 des Places? Cf. acima, capítulo 7, p. 91.

15. Cf. I. Primer, Erasmus Darwin's Temple of Nature, Progress, Evolution and the Eleusinian Mysteries, *Journal of the History of Ideas*, 25 (1964), p. 58-76.

de joelhos que faz gestos de pavor enquanto outra mulher, sem dúvida uma sacerdotisa, desvela diante dela uma estátua de Ísis-Ártemis. Essa representação, aliás, apenas parcialmente corresponde ao conteúdo do poema, porque, como mostrou Irwin Primer, Darwin queria opor a religião do terror, que é a dos homens deixados na ignorância, ao amor e à confiança que sentem pela natureza os filósofos esclarecidos[16].

De qualquer modo, a advertência de Ísis aos que a quisessem desvelar será tomada bem a sério, ao fim do século XVIII, pelos filósofos e poetas. A figura de Ísis conhecerá uma radical mudança de significação, e, daí em diante, um dos temas favoritos de algumas obras literárias será a comoção, o espanto, a angústia mesmo na presença de Ísis-Natureza.

3. A Ísis maçônica

Uma das primeiras causas dessa evolução parece o novo sentido que a franco-maçonaria dará à figura de Ísis[17]. O poderoso movimento intelectual e social da franco-maçonaria, que toma impulso no início do século XVIII, também queria espalhar o ideal da filosofia das Luzes e se proclamar herdeiro das tradições mistéricas da Antiguidade, especialmente egípcias. É assim que, na mitologia maçônica, a figura de Ísis irá pouco a pouco desempenhar um papel de primeiro plano[18]. No último decênio do século XVIII, a moda dos mistérios egípcios, a "egiptomania", irá tomar um considerável impulso. Como admiravelmente mostrou Jan Assmann, é sobretudo no meio que rodeia a loja vienense Zur wahren Eintracht (A harmonia verdadeira) que se irá desenvolver uma nova interpretação de Ísis-Natureza[19]. Karl Leonard Reinhold (1758-1823), afiliado a essa loja em 1783, redige em 1787 um tratado sobre os mistérios hebraicos[20] no qual, retomando as especulações desenvolvidas no fim do século XVII e início

16. Ibid., p. 70.

17. J. Assmann, *Moïse l'Égyptien*, p. 203 ss. Ver também, para tudo que segue, o muito importante artigo de Christine Harrauer, Ich bin was da ist... Die Göttin von Sais.

18. Sobre a iconografia de Ísis na franco-maçonaria, cf. J. Baltrusaitis, *La quête d'Isis*, p. 51-70; Manley P. Hall, *The Encyclopedic Outline of Masonic Hermetic Qabbal and Rosicrucian Symbolical Philosophy*, San Francisco, 1928.

19. J. Assmann, *Moïse l'Égyptien*, p. 203-245.

20. K. L. Reinhold, *Die hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey*, Leipzig, 1787. J. Assmann mostra a relação entre esse tratado e os trabalhos anteriores consagrados a esse tema por Warburton e Spencer.

do século XVIII por John Spencer e William Warburton, quer mostrar que o Deus dos filósofos — e dos franco-maçons — já era bem conhecido dos egípcios, e que Moisés emprestou à sabedoria egípcia o conteúdo de sua revelação, dissimulando-a nos ritos e cerimônias da religião hebraica[21]. Nessa perspectiva, Reinhold assimila a auto-apresentação de Ísis-Natureza de que fala Plutarco: "Eu sou tudo aquilo que foi, que é e que será", à de Javé sobre o Sinai: "Eu sou o que sou". Interpretação forçada[22], pois Ísis diz que ela é tudo que é, enquanto, ao contrário, Javé se escuda em sua ipseidade, em seu eu[23]. À parte de que aí haja afirmação de ser ou afirmação do eu, há sobretudo recusa de dizer o próprio nome, porque, enquanto Ísis proclama que ela é tudo que é, parece que o ser da divindade, como observa Jan Assmann, "é demasiadamente universal para ser designado por um nome"[24].

Vê-se a transformação considerável que se opera na representação da Natureza. Por sua assimilação com Javé, Ísis-Natureza torna-se assim a divindade suprema e, como Javé, a divindade anônima. Ísis recusa-se a dizer seu nome e ser desvelada, ela se oculta, não dissimulando a causa de tal ou tal fenômeno natural, mas tornando-se ela própria o mistério ou o enigma absoluto, que não se pode penetrar, a divindade sem nome, quer seja ela o ser ou o que está para além do ser.

Jan Assmann teve razão em relacionar essa nova significação de Ísis-Natureza com o movimento spinoziano que caracteriza a época pré-romântica alemã[25]. Ele evoca especialmente a divisa *Hen kai pan* (Um e tudo), que Lessing fez gravar em 1780 nas paredes da casinha do jardim de Gleim em Halberstadt. A fórmula "Um e tudo", como Friedrich Henrich Jacobi lhe mostrou ao publicar, em 1785, as cartas sobre Spinoza que tinha escrito a Moïse Mendelssohn, era na verdade uma profissão de fé em favor do famoso *deus sive natura* de Spinoza[26]. Este havia dito: "Esse Ser eterno e infinito a que nós chamamos Deus ou a Natureza". Tratava-se pois de uma identificação entre Deus e a Natureza, o Um e o Todo, Deus e o Cosmos. Nessa perspectiva, Ísis-Natureza torna-se o deus cósmico, o objeto de um

21. J. Assmann, *Moïse l'Égyptien*, p. 97-199.

22. Ibid., p. 209.

23. Cf. E. Cassirer, *Langage et mythe*. À propos des noms des dieux, Paris, 1973, p. 96-97.

24. J. Assmann, *Moïse l'Égyptien*, p. 210.

25. Ibid., p. 239-245.

26. Spinoza, *Éthique*, IV, Pref. Sobre as fontes dessa fórmula de Spinoza, cf. Assmann, *Moïse l'Égyptien*, p. 364, n. 31.

cosmoteísmo[27]. Identificada com Javé, a Ísis-Natureza é rodeada pela mesma aura de mistério do último e devia inspirar terror, veneração e respeito. Só se chega a contemplá-la, como nos mistérios de Elêusis, ao termo de uma longa iniciação[28]. Aí, como já dizia Aristóteles a propósito de Elêusis, todo ensinamento (*mathein*) cessa, e só existe uma experiência (*pathein*)[29], que no caso de Ísis-Natureza pode ser assimilada a Javé como uma experiência do indizível.

Nesse fim do século XVIII, Ísis assume assim significações múltiplas. Representa com efeito a Natureza, objeto da ciência, mas também a Natureza concebida como mãe de todos os seres, e finalmente a Natureza infinita, divinizada, indizível e anônima: o ser universal. Logo ela se identifica com a Verdade, que se representa como o último objeto, e talvez inacessível, dos esforços da inteligência humana.

É provavelmente sob a influência dessas representações maçônicas que a Ísis-Natureza foi objeto de um culto na Revolução. Na decoração das festas revolucionárias, especialmente nas encenações do pintor David, destinadas a educar o povo, a Natureza aparecia sob os traços de Ísis, como mãe de todos os seres[30]. É a essa mesma influência maçônica que se deve atribuir a presença de uma estátua de Ísis-Artêmis nos jardins de Potsdam, na época do rei da Prússia Frederico-Guilherme II[31].

4. A Ísis do pré-romantismo e do romantismo alemães[32]

A transformação da abordagem da natureza que se opera ao fim do século XVIII aparece claramente em Kant, onde se reencontram as duas atitudes contrárias, de um lado, na *Crítica da razão pura* (1781), a abordagem mecanicista, judiciária e violenta: a razão, como queria Francis Bacon,

27. Sobre esse termo, cf. ibid., p. 243.
28. Cf. ibid., p. 219-224.
29. Aristóteles, *Fragmenta Selecta*, éd. W. D. Ross, Oxford, 1955, *Peri philosophias* fragm. 15. Sobre esse texto, cf. o estudo de Jeanne Croissant, *Aristote et les mystères*, Liège-Paris, 1932, e a resenha dessa obra por W. Theiler, *Bysantinische Zeitschrift*, 34 (1934), p. 76-78.
30. Ver a propósito J. Baltrusaitis, *La quête d'Isis*, p. 25-70; W. Kemp, *Natura*, p. 156-176; A. Goesch, *Diana Ephesia*, p. 169-219.
31. Cf. H. Thiersch, *Artemis Ephesia*, p. 117-121, espec. p. 120.
32. Para o tratamento desse tema, achei uma ajuda preciosa no livro de A. G. F. Gode von Aesch, *Natural Science in German Romanticism*, p. 93-108, e no de J. Assmann, *Moïse l'Égyptien*.

deve se comportar perante a natureza "não como um escolar que diz tudo que agrada ao professor, mas como um juiz em função, que força as testemunhas a responder às perguntas que ele faz"[33]; de outro lado, na *Crítica do juízo* (1790), a abordagem estética, cheia de veneração, de respeito, de temor, que se exprime no comentário dado por Kant à vinheta[34] (Ilustr. 8) colocada pelo físico Segner no início de seu tratado de física:

> Talvez não se tenha dito nada de mais sublime ou expressado um pensamento de modo mais sublime do que nessa inscrição do templo de Ísis (a mãe Natureza): "Eu sou tudo que é, tudo que foi e tudo que será, e nenhum mortal levantou meu véu". Segner utilizou essa idéia numa vinheta repleta de sentido que inscreveu no início de sua física, a fim de cumular seu discípulo, que ele estava já a ponto de introduzir nesse templo, de um frêmito sagrado (*Schauer*), que deve dispor o espírito a uma atenção solene[35].

De fato, penso que as duas atitudes parecem conciliáveis aos olhos de Kant, e provavelmente de Segner. Porque, na vinheta do livro de Segner, como vimos a propósito da iconografia de Ísis-Natureza[36], uma das crianças mede os passos desta, o que bem parece significar que com um método mecanicista e matemático o homem só pode alcançar o traço dos passos da Natureza, ou seja, os efeitos mais exteriores, mas não a própria Natureza. Mas, como significa a divisa *Qua licet*, essa busca só pode ser feita nos limites permitidos. E precisamente outra criança põe o dedo nos lábios, para significar que só podemos nos calar perante o indizível, porque a própria Natureza, e não o traço de seus passos, é um mistério incognoscível. Diante dessa Natureza insondável e inacessível só podemos experimentar um frêmito sagrado.

A imagem velada e terrificante de Ísis reaparece no poema de Schiller "A imagem velada de Sais", escrito em 1795[37]. Esse poema põe em cena um jovem, ávido de conhecer a Verdade, que penetrou no templo de Sais e que aprende que, precisamente, é a Verdade que se esconde sob o véu da deusa. O hierofante põe-no em guarda, porque nenhum mortal tem o di-

33. Kant, *Critique de la raison pure*, 1. ed., trad. Tremesaygues e Pacaud, Paris, 1944, p. 17.
34. Cf. acima, capítulo 19, p. 263.
35. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, trad. Philonenko, p. 146.
36. Cf. acima, capítulo 19, p. 263.
37. F. Schiller, L'image voilée de Saïs, in *Poèmes philosophiques*, trad. Robert d'Harcourt, Paris [s.d.], p. 150-157.

reito de levantá-lo: "Esse véu, sem dúvida leve para a mão, é terrivelmente pesado para a consciência". O imprudente volta ao templo durante a noite. O terror o assalta, uma voz interior quer retê-lo. Mas levanta o véu e tomba inanimado. "Evadiu-se para sempre a serenidade de sua vida. Uma profunda melancolia cedo o conduz ao túmulo. [...] Infelicidade para quem chega à Verdade pelos caminhos do erro". Esse poema suscitou uma certa hostilidade, principalmente por parte de Herder, que não podia admitir que o desejo de ver a verdade fosse um erro[38].

Pode-se de início interpretar esse poema na perspectiva do pessimismo, idealista poder-se-ia dizer, que se exprime em outras obras de Schiller. Ísis representa aqui, e Schiller o diz explicitamente, a Verdade, como em certas representações alegóricas do século XVIII[39]. Exatamente essa Verdade pode ser a Verdade a propósito da natureza, mas também a Verdade quanto à situação concreta do homem. Nos dois casos, Schiller dá a entender que a Verdade é de tal modo hedionda que é impossível viver após havê-la conhecido.

Na mesma perspectiva, "As palavras da ilusão", composto em 1799, fala do Direito, da Felicidade, da Verdade. Ilusão pensar que o Direito triunfará: ele deve travar um eterno combate; ilusão pensar que o ser de coração nobre possa alcançar a Felicidade: ele não passa de um estrangeiro nesta terra; ilusão pensar que a Verdade aparecerá ao entendimento terrestre: "Nenhuma mão mortal pode suspender seu véu. Não podemos fazer senão conjeturas e suposições"[40].

E no poema "Cassandra" (1802), durante a festa em honra da união de Aquiles com Polixena, filha de Príamo, Cassandra se pergunta:

Vale a pena levantar o véu,
Lá onde o terror ameaça?
Só o erro é a vida
E a Verdade é a morte[41].

Imagina-se estar já ouvindo Nietzsche, de quem falaremos no capítulo seguinte. A Vida é a festa, a alegria, a aparência, a ilusão. A Morte é a

38. Carta de Herder a Schiller de 23 de agosto de 1795, cit. por C. Harrauer, "Ich bin was das ist..." Die Göttin von Sais, p. 351, n. 40.
39. Cf. acima, capítulo 19, p. 264.
40. F. Schiller, Les mots de l'illusion, p. 259 (trad. d'Harcourt modificada).
41. In *Schillers Werke*, National Ausgabe, Weimar, 1983, t. II, 1, p. 255; trad. fr., *Poésies de Schiller* (*Oeuvres de Schiller*, t. I), trad. A. Régnier, Paris, 1868, p. 286.

Verdade, que consiste em saber, como Cassandra, que toda essa alegria será destruída. Só a ilusão, a arte, a poesia permitem viver. Sobre a terra não podemos alcançar nem a Verdade nem a Felicidade, que de algum modo são para o homem o fruto proibido, a ponto de a Verdade ser para o homem terrífica e perigosa. Esse pessimismo de Schiler é certamente o ranço de seu idealismo: Verdade, Natureza, Bondade e Bem não são desse mundo ou se encontram apenas no mundo interior, ou seja, finalmente na consciência moral:

Por isso, nobre alma, arranca-te à ilusão
e guarda a fé celeste.
O que nenhuma orelha ouviu, o que os olhos não viram,
O Belo, a Verdade, existe da mesma forma.
Não está do lado de fora, onde o procura o insensato
Ele está em ti, tu o produzes eternamente![42]

Ou ainda:

É no silêncio sagrado dos espaços do coração
Que tu precisas fugir para longe da perseguição aflitiva da vida.
A liberdade só existe no reino dos sonhos
E o Belo só floresce no canto do poeta[43].

Mas em "Imagem velada de Sais" é possível que a estátua velada simbolize a própria Natureza, a Ísis maçônica, que Schiller conhecia pelo escrito de Reinhold. Também ele, parafraseando o tratado de Reinhold, tinha escrito um ensaio intitulado A *missão de Moisés*, que aceitava a identificação de Ísis e Javé[44]. Quando Schiller diz: "Ai de quem vai à Verdade pelos caminhos do erro", pode-se supor que o erro consiste em não estar com as disposições de respeito requeridas com relação à deusa, em não esperar a iniciação, em não sentir o "frêmito sagrado" de que falava Kant, em não se manter dentro dos limites permitidos, em descobrir com violência. Se é assim, o espírito desse poema não estará distante daquele dos "deuses da Grécia" de que falamos[45]. Arrancar brutalmente à Natureza seus

42. F. Schiller, Les mots de l'illusion, p. 259.
43. F. Schiller, Debut du nouveau siècle, IX, in *Poèmes philosophiques*, p. 263 (trad. d'Harcourt levemente modificada).
44. F. Schiller, *La mission de Moïse*, in *Schiller, Oeuvres historiques*, t. I, trad. A. Régnier, Paaris, 1860, p. 445-468.
45. Cf. acima, capítulo 8, p. 103-110.

segredos, a Ísis seu véu, procurar a verdade a todo preço e por todos os meios, sobretudo pela técnica e pela mecanização da natureza, é se expor a matar a poesia e o ideal e a criar um mundo desencantado.

É certamente em oposição ao poema de Schiller que Schlegel chama seus contemporâneos a enfrentar o perigo, a superar seu terror: "É tempo de arrancar de Ísis seu véu e de revelar o que é secreto. Quem não pode suportar a visão da deusa, que fuja ou que pereça"[46]. E, em seu ensaio *Os discípulos de Sais* Novalis lhe faz eco: "Se é verdade que nenhum mortal chega a levantar o véu, como indica a inscrição que eu vejo lá, seria bom que tentássemos nos tornar imortais. Quem renuncia a levantar o véu não é um bom discípulo de Sais"[47]. Essa alusão à imortalidade, quer dizer, afinal, ao poder do espírito[48], deixa entrever que o tema do véu de Ísis é interpretado na época romântica na perspectiva de uma filosofia idealista. Desvelar Ísis é reconhecer que a Natureza não é senão o Espírito inconsciente de si mesmo, que o Não-Eu que é a Natureza é finalmente idêntico ao Eu, que a Natureza é a gênese do Espírito. Apesar das diferenças profundas entre as diversas filosofias românticas, quer se trate de Fichte, de Schelling, de Hegel, mas também de Novalis, mantém-se constante a mesma tendência fundamental de identificar, em diferentes perspectivas, a Natureza e o Espírito.

O ensaio de Novalis *Os discípulos de Sais* é inacabado. Nos materiais que Novalis reuniu tendo em vista sua redação, ele exprimiu de modo chocante o sentido que os românticos alemães davam ao desvelamento de Ísis: "Um deles aí chegou — ele suspendeu o véu da deusa de Sais. Mas o que viu? Viu — maravilha das maravilhas! — a si mesmo"[49]. Para Novalis, é pois a exploração da vida interior que permitirá descer às fontes da natureza. É voltando a nós mesmos que podemos compreender a natureza, e a natureza é, de qualquer modo, um espelho do espírito. Reencontraremos essa idéia em toda a filosofia romântica[50]. Bergson será mais tarde o herdeiro dessa tradição: para ele, é apreendendo a gênese da natureza na "duração"

46. F. Schlegel, *Ideen*, § 1, in *Kritische Neue Ausgabe*, Paderborn, 1967, t. II, p. 256: "*Es ist Zeit den Schleier der Isis zu zerreissen und das Geheime zu offenbaren. Wer den Anblick der Göttin nicht ertragen kann, flihe oder verderbe*".

47. Novalis, *Les disciples à Saïs*, in Novalis, *Petits écrits*, trad. e introd. G. Bianquis, Paris, 1947, p. 189.

48. Novalis, *Grains de pollen*, § 112, ibid., p. 83.

49. Novalis, *Les disciples à Saïs*, Paralipomènes, 2, ibid., p. 257.

50. Sobre as raízes neoplatônicas dessa tradição, cf. P. Hadot, L'apport du néoplatonisme à la philosophie de la nature, in *Tradition und Gegenwart, Eranos Jahrbuch*, 1968, Zürich, 1970, p. 91-132.

que o espírito toma consciência de que ele mesmo procurou realizar-se através do devir da natureza, e que portanto há identidade entre a vida interior e a vida universal.

O tema é particularmente caro a Schelling. Reencontrando, em sua definição de natureza, o sentido antigo de *physis*, isto é, de produtividade e eclosão espontânea, ele concebe o homem "como o devir consciente da produtividade natural"[51]. Já citamos esse texto capital[52]:

> O que chamamos de Natureza é um poema cuja maravilhosa e misteriosa escritura mantém-se indecifrável para nós. Mas se pudéssemos resolver o enigma descobriríamos aí a Odisséia do Espírito que, vítima de uma notável ilusão, se oculta ao se buscar, porque não aparece através do Mundo senão como o sentido através das palavras[53].

Também para Hegel o desvelamento de Ísis é o retorno do espírito a si mesmo. Mas o processo se situa, para ele, no devir histórico. A fórmula de Sais: "Nenhum mortal levantou meu véu", significa que a Natureza é uma realidade que difere dela própria, que é alguma coisa diferente de sua aparição imediata, que tem um interior que está escondido[54]. Aliás, ele critica Goethe, que havia recusado distinguir um dentro e um fora na Natureza[55]. Mas, para Hegel, a ocultação da Natureza corresponde apenas ao momento histórico egípcio. Ela se desvela, ou seja, ela se suprime, no pensamento grego, que põe fim ao "enigma". Não é irrelevante que a esfinge egípcia tenha sido morta por um grego, Édipo. A esfinge morre quando o homem se define no pensamento grego, e o homem se define descobrindo que o interior da natureza não é outro senão ele próprio[56], o que equivale a dizer que aquilo que cremos ser outro que não nós, a Natureza, não é outra coisa senão o que somos, isto é, o Espírito.

Acrescentemos a essas variações românticas sobre o tema de Ísis uma outra sugestão de Novalis. Ela se encontra no conto do Jacinto e Botão-de-

51. M. Merleau-Ponty (resumo de cursos), in *Annuaire du Collège de France*, année 1957, p. 210.

52. Cf. acima, capítulo 17, p. 227.

53. Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*, in Schelling, *Essais*, trad. S. Jankélévitch, Paris, 1946, p. 175.

54. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, in *Sämtliche Werke*, Jubilaeum Ausgabe, t. XV, Stuttgart, 1965, p. 471.

55. Hegel, *System der Philosophie, Einleitung in die Naturphilosophie*, ibid., t. IX, p. 46-47.

56. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ibid., t. XI, Stuttgart, 1961, p. 291.

Rosa, narrado por um dos discípulos de Sais. Jacinto abandonou sua noiva Botão-de-Rosa para ir a um país longínquo em busca da Virgem velada, a Mãe de todas as coisas. Após uma longa viagem, chega ao templo onde ela se acha. Mas quando levanta o véu da "Virgem celeste" é Botão-de-Rosa que se lança em seus braços. A imagem de Sofia, a jovem noiva de Novalis, desaparecida muito cedo, à qual ele rendeu um culto religioso durante toda a sua vida, vem coincidir com a de Ísis, a Natureza infinita, percebida como o Eterno feminino. Dessa vez, é o amor que aparece como a melhor iniciação ao mistério de Ísis-Natureza. Uma página dos *Discípulos de Sais* pode nos ajudar a interpretar essa nova perspectiva. Um dos discípulos, "o jovem com olhos faiscantes", exprime o pensamento profundo de Novalis, quando ele apresenta o conhecimento da natureza como absolutamente inseparável de um elemento afetivo, de uma "suave angústia", da qual somente os poetas são capazes:

> Que coração não salta de alegria quando a vida mais secreta da Natureza o enche com toda sua plenitude, e quando esse sentimento poderoso para o qual a língua não tem outro nome senão amor e volúpia se dilata nele [...] fremindo de uma suave angústia, ele mergulha no seio sombrio e arrebatador da Natureza, sente fundir-se sua personalidade, submersa sob ondas de prazer, e [...] nada subsiste senão a fornalha de incomensurável força genésica, um turbilhão onde tudo é engolido no vasto oceano?[57]

Ninguém compreende a natureza "se um parentesco profundo e múltiplo com todos os corpos não o empurra a misturar-se pela emoção a todos os seres naturais, a fundir-se neles, de algum modo, pelo sentimento"[58]. O desvelamento de Ísis aparece assim como um êxtase cósmico, acompanhado de veneração e de respeito:

> Quem possui um sentimento da natureza verdadeiro e constante frui da Natureza estudando-a. [...] Sente-se ao pé dela como nos braços de uma casta noiva e somente confia a ela, nas doces horas de intimidade, os pensamentos a que se entregou. Quão feliz é esse filho, esse favorito da Natureza, a quem ela permite que a contemple, em sua dualidade, como potência de fecundação e geração, e em sua unidade, como um hímen infinito e eterno. A vida desse homem será uma profusão de delícias,

57. Novalis, *Les disciples à Saïs*, p. 243 e 245.
58. Ibid., p. 247.

> uma cadeia ininterrupta de volúpia, e sua religião poderá ser denominada um verdadeiro, um autêntico naturalismo[59].

Se Novalis e Schlegel se opuseram a Schiller, o poeta Clemens Brentano por sua vez os ataca, troçando cruelmente, numa quadra, dos êxtases, dos terrores e das especulações metafísicas dos primeiros românticos:

> Basta que vossos cabelos se ericem de medo
> para que chameis isso de um puro saber!
> E se a isso chamais: levantar o véu de Ísis,
> O que levantais sem pudor não passa de vosso avental[60].

Os românticos, aos olhos de Brentano, se contentam com emoções em vez de com reflexão e pesquisa. O frêmito e o pavor tomam neles o lugar do pensamento. E se identificam a Natureza com o eu isso para eles não passa de pretexto para desvelarem seus estados de alma, para se expandirem em efusões e confissões. Brentano talvez visasse com isso o exibicionismo que se pode enxergar na *Lucinda* de Schlegel[61].

Em 1830, o véu de Ísis será interpretado de uma forma completamente diferente por Ballanche. Para ele, Ísis mantém-se sempre velada. Os sacerdotes egípcios, diz, jamais tiram o véu que cobre a estátua, e jamais a viram sem véus. Isso significa, para ele, que o conhecimento da verdade não é o resultado de um gesto de desvelamento de uma realidade toda pronta, isto é, de um ensinamento que se recebe passivamente, mas que é o homem que deve procurar a verdade de um modo ativo para si mesmo e em si mesmo: "Portanto os sacerdotes do Egito nada ensinam, porque acreditam que tudo está no homem; o que fazem é afastar os obstáculos". A verdade está no coração do homem[62].

5. O sentimento do sublime e o frêmito do sagrado

Um outro fator de transformação da relação dos filósofos e poetas com a natureza foi igualmente a atenção bem particular que o século

59. Ibid.
60. Cl. von Brentano, *Romanzen vom Rosenkranz*, *Sämtliche Werke*, ed. Carl Schüddekopf, München, 1909-1917, IV, 5ᵉ Romanze, ligne 105, p. 66.
61. É o que pensa A. G. F. Gode von Aesch, *Natural Science in German Romanticism*, p. 105.
62. P. S. Ballanche, *Orphée. Essais de palingénésie sociale*, t. II, in *Oeuvres de M. Ballance*, t. IV, Paris-Genebra, 1830, p. 314.

XVIII concedeu ao sentimento do sublime[63]. Sobretudo na Inglaterra essa noção estética foi objeto de pesquisas que se consumaram notadamente em *Inquérito filosófico sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, livro de Edmund Burke publicado em 1756[64]. Para Burke, o sublime nos aterroriza pela impressão de perigo ou infinitude, mas o sentimento de pavor se transforma em arrebatamento (*delight*) quando temos a impressão de estar em segurança[65].

Kant evoca "o espanto que confina com o pavor, o horror e o frêmito sagrado, que se apossam do espectador à vista de montanhas que se elevam até os céus, de desfiladeiros profundos em que as águas se desencadeiam"[66]. O sublime, para ele, não é sentido a menos que nos ponhamos em presença da realidade nua, por uma visão puramente estética, e não intervindo nenhuma consideração finalista:

> Quando dizemos que é sublime a vista do céu estrelado, é preciso [...] olhá-lo simplesmente como o vemos: como uma grande abóbada que abrange tudo [...] É preciso chegar a ver o oceano somente, como fazem os poetas: segundo o espetáculo que oferece aos olhos[67].

Sem que a palavra "sublime" apareça, percebe-se a presença desse sentimento na célebre frase que aparece ao fim da *Crítica da razão prática*:

> Duas coisas enchem a alma de uma admiração e de uma veneração sempre novas e sempre crescentes, à medida que a reflexão se aplica com mais freqüência e constância: o céu estrelado acima de mim e a lei moral em mim.

Creio perceber nesse texto famoso uma estrutura análoga à de uma frase de Sêneca na qual ele associa igualmente a consciência moral — a do sábio — e o espetáculo do mundo:

> Olho a sabedoria com a mesma estupefação com a qual, em outros momentos, enxergo o mundo, esse mundo que muitas vezes me acontece contemplar como se o visse pela primeira vez[68].

63. Sobre esse tema do sublime, cf., entre outros, Marjorie Nicholson, *Mountain Gloom and Mountaim Glory*, Ithaca, 1959.
64. E. Burke, *Philosophical Inquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, 1756.
65. E. Cassirer, *La philosophie des Lumières en France*, trad. P. Quillet, Paris, 1966, p. 320.
66. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 29, Remarques, trad. Philonenko, p. 106.
67. Ibid., p. 107.
68. Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 64, 6. Sobre esse texto, cf. meu artigo Le sage et le monde, p. 175-188. Ver também acima, capítulo 18, p. 235.

É nessa perspectiva do sublime que Kant, como vimos, compreende a inscrição de Sais, e a relaciona, numa célebre nota de sua *Crítica do juízo*, com a vinheta colocada por Segner no início de seu tratado de física e que nos faz compreender, diz Kant, que só podemos nos aproximar da natureza com um "frêmito sagrado"[69]. Já em 1779, a imagem de Ísis velada, escolhida pelos egípcios para representar a Natureza, era para Honoré Lacombe de Prézel, autor de um *Dicionário iconológico*, uma "expressão simples, mas sublime"[70].

É assim na perspectiva do sublime que a Ísis de Sais, isto é, o mistério da Natureza, é percebida por Schiller:

> Tudo que é envolvido, cheio de mistério contribui para o pavor e por isso é suscetível de sublimidade. É dessa espécie a inscrição que se lia em Sais no Egito, no templo de Ísis: "Eu sou tudo o que é, que foi e que será. Nenhum mortal levantou meu véu"[71].

Também em Shopenhauer se encontrará uma reflexão sobre o sentimento do sublime que tem o mérito de reconhecer o duplo aspecto desse sentimento. Por um lado, a contemplação do infinito nos esmaga, quer se trate da duração do mundo ou da visão, à noite, da imensidão do universo: sentimos aí que nossa individualidade não é mais "do que uma gota no Oceano"[72]. Mas, por outro lado, tomamos consciência de que todos esses mundos só existem na representação, quer dizer, eles são modificações do sujeito eterno do conhecimento, esse sujeito puro, com o qual nós nos confundimos quando esquecemos nossa individualidade. Sentimos então que "fazemos um com o mundo, e por isso sua infinitude nos eleva, ao contrário de nos esmagar [...]. Existe aí um arrebatamento que sobrepuja nossa própria individualidade: é o sentimento do sublime"[73].

O tema do sublime e do frêmito, do frêmito sagrado, também é caro a Goethe. Em *Os anos de viagem de Wilhelm Meister*, ele descreve a percepção atenta de um céu estrelado: "A mais transparente noite brilhava e cintilava com todas as suas estrelas, envolvendo o espectador, que tinha a

69. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, trad. Philonenko, p. 156.
70. H. Lacombe de Prézel, *Dictionnaire iconologique*, art. Nature.
71. Schiller, *Du sublime*, trad. A. Régnier (1859), reed. Paris, 1997, p. 67, cit. por J. Assmann, *Moïse l'Égyptien*, p. 225.
72. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, liv. III, § 39, p. 264.
73. Ibid., p. 265. Por razões diferentes das de Schopenhauer, também Kant, na última página da *Crítica da razão prática*, fala do duplo movimento de aniquilação e de elevação da contemplação do céu estrelado e da consciência moral produzida em nós.

impressão de contemplar pela primeira vez a imensa abóbada do céu em todo seu esplendor"[74]. Se o espectador tem a impressão de ver "pela primeira vez", isso acontece, diz Goethe, porque habitualmente ele é incapaz de ver, cego como é pelas inquietações de seu coração, pelos cuidados da vida cotidiana. E descreve a emoção que envolve o espectador percebendo a existência do mundo em sua realidade nua:

> Repleto de emoção e de espanto, ele fechou os olhos. A imensidão prodigiosa (*das Ungeheuer*) deixa de ser sublime, ultrapassa nossa capacidade de experimentar, ameaça nos aniquilar. "O que sou diante do todo?", diz ele dentro de si mesmo. "Como posso subsistir diante dele, no meio dele?"

Vimos que para Goethe o conhecimento da natureza terminava por descobrir os fenômenos originários, que explicavam os outros fenômenos e não tinham eles próprios explicação[75]. Chegado a esses fenômenos originários, ao homem cabe contemplar, admirar, se espantar, mas esse espanto pode chegar até o terror e a angústia:

> Fica-se espantado pela silenciosa gravidade da Natureza e pelo seu silêncio[76].
> A percepção imediata dos fenômenos originários nos mergulha numa espécie de angústia.
> Diante dos fenômenos originários, quando, desvelados, aparecem aos nossos sentidos, experimentamos uma espécie de temor, que pode chegar à angústia[77].

A Natureza nos aparece então como um *Ungeheuer*, termo ambíguo que designa tanto o prodigioso como o monstruoso[78]. Lembremo-nos da quadra do poema "Gênio desvelando o busto da Natureza":

> Respeita o mistério,
> Que teus olhos não se deixem levar à cobiça.
> A Natureza-Esfinge, coisa monstruosa (*Ungeheure*),
> Te aterrorizará com seus inumeráveis seios[79].

---

74. Goethe, *Wilhelm Meister. Les années de voyage*, I, 10, em Goethe, *Romans*, p. 1068 (trad. modificada).
75. Ver acima, capítulo 20, p. 275-276.
76. Goethe, *Entretien avec Falk*, em *Goethes Gespräche*, ed. Biedermann, t. II, p. 40.
77. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, § 16-17, HA, t. 12, p. 367.
78. Por exemplo, ibid., § 16-17, 22, p. 368.
79. Cf. acima, capítulo 20, p. 270.

Finalmente, para o Goethe da velhice, essa angústia não é um sentimento deprimente. Bem ao contrário, para quem é capaz de suportá-la é o estado mais elevado que o homem pode alcançar. No momento em que, para evocar a figura de Helena, Fausto vai se aventurar na solidão, fora do espaço, fora do tempo, lá onde inexiste caminho, no reino terrífico dos Meris, que presidem à formação e à transformação das coisas, ele exclama:

> Não é no torpor que busco minha salvação.
> O frêmito (*Schaudern*) é a melhor parte do homem.
> Tão caro que o mundo o faz pagar esse sentimento,
> É na emoção que o homem prova o terrífico (*das Ungeheure*) no mais profundo de si mesmo[80].

Estabelecer a relação exata que pode existir entre o mito dos Meris e a doutrina goethiana da natureza nos envolveria num longo estudo[81]. Essencial para nós é que os quatro versos que acabamos de citar lembram o que Goethe diz alhures da angústia que domina o homem em presença dos fenômenos originários. Sobretudo eles nos revelam a idéia de Goethe sobre a condição humana. Ser plenamente homem é ter a coragem de tomar consciência do que há de terrível, de insondável, de enigmático no mundo e na existência e não rejeitar o frêmito e a angústia que envolvem o homem diante do mistério. Tal atitude supõe um desarraigamento total dos hábitos cotidianos, uma apatriação (*dépaysement*) total. E essa apatriação não corresponde, aliás, a uma perda de contato com o real. Ao contrário, é a tomada de consciência da realidade, do mistério da existência, que os hábitos da vida cotidiana nos escondem.

É preciso acrescentar que esse sentimento de angústia pode ser provocado em Goethe pela presença do que é existente, real, vivido. É o que dá a entender, parece-me, uma passagem das *Afinidades eletivas*, na qual Goethe fala de uma sessão de quadros vivos:

> As atitudes eram tão justas, as cores distribuídas com tanta felicidade, a iluminação tão bem organizada, que se acreditaria estar verdadeiramente em outro mundo, se a presença do real, substituído à aparência, não produzisse uma espécie de impressão de angústia[82].

---

80. Goethe, *Faust II*, verso 6272, in Goethe, *Théâtre complet*, p. 1127.
81. Sobre esse tema, cf. as excelentes páginas de P. Citati, *Goethe*, Paris, 1992, p. 261-275.
82. Goethe, *Les affinités électives*, II, 5, in Goethe, *Romans*, p. 287.

Ao lado dessa experiência de angústia diante dos fenômenos originários, às vezes se observa em Goethe um sentimento ambíguo com relação à Natureza. Isso já é sensível no *Werther*. O herói do romance conta como o espetáculo embriagador da vida universal se transforma para ele em visão terrificante da universal metamorfose das coisas, dessa força, "desse monstro (*Ungeheuer*) devorador", "que está escondido em toda a natureza"[83]. A mesma ambigüidade se encontra na resenha do livro *As belas artes*, de Johann Georg Sulzer. A Sulzer, que afirma que tudo na natureza conspira para nos trazer sensações agradáveis, Goethe responde:

> Será que aquilo que nos traz impressões desagradáveis não pertence ao plano da natureza tanto quanto o que há de mais amável nela?
> Será que as tempestades furiosas, as inundações, as chuvas de fogo, as lavas subterrâneas e a morte em todos os elementos não são testemunhas tão verdadeiras da vida eterna da natureza quanto o sol que se levanta magnificamente sobre os vinhedos opulentos e os bosques odoríficos de laranjeiras?
> O que vemos da natureza é força que devora a força: nada continua presente, tudo passa, mil germes esmagados, a cada instante mil germes nascidos, [...] belo e feio, bom e mau, tudo existindo um ao lado do outro com o mesmo direito[84].

Na mesma época, o filósofo Carl Gustav Carus escreverá: "Todo verdadeiro estudo da natureza só pode conduzir o homem até o portal de mistérios superiores e enchê-lo de um horror tanto mais sagrado"[85].

Esse sentimento de terror perante a natureza, contudo, não é novo. Não podemos aqui escrever sua história. Mas podemos lembrar brevemente que, na Antiguidade, se falou especialmente dessa emoção a propósito da iniciação aos mistérios de Elêusis, mistérios ligados aos deuses da vegetação, Demeter e Core. Plutarco fala a propósito de "frêmito", de "tremor", de "suor", de "pavor"[86]. Lucrécio, ante a visão da natureza que lhe foi revelada por Epicuro, experimenta por sua vez, como numa revelação mistérica,

83. GOETHE, *Werther*, liv. I, carta de 18 de agosto, ibid., p. 66-67.

84. Resenha do livro de J. G. SULZER, *Die schönen Kunste*, Leipzig, 1772, HA, t. 12, p. 17 e 18. Reproduzi, modificando-a ligeiramente, a tradução de M. MARACHE em *Le symbole dans l'oeuvre et la pensée de Goethe*, Paris, 1960, p. 48.

85. C. G. CARUS, *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, p. 59.

86. Cf. F. GRAF, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in Vorhellenistischer Zeit*, Berlin, 1974, p. 131, citando um fragmento de Plutarco, texto grego em ESTOBEU, *Anthologium*, t. V, ed. O. Hense, Berlin, 1912, p. 1089, 13.

horror et diuina uoluptas, "frêmito sagrado e divina volúpia"[87]. Sêneca experimenta um sentimento de estupor diante do mundo que contempla como se o visse pela primeira vez[88]. Parece-me que essa atitude ante a natureza desapareceu no fim da Antiguidade e na Idade Média, talvez sob a influência do cristianismo. Ela reaparece na Renascença. Spenser, como vimos[89], em seu poema "A rainha das fadas", onde aparece a Natureza personificada, deixa entender que, se essa Natureza é velada, ou é para não assustar os mortais com seu aspecto terrífico ou para não os cegar com o esplendor de sua luz[90]. E no século XVII conhecemos a célebre palavra de Pascal, grito que aliás me parece muito isolado em sua época, mas no qual Robert Lenoble[91] queria ver o primeiro grito da angústia moderna: "O silêncio eterno desses espaços infinitos me assusta"[92]. Esse primeiro grito da angústia moderna, também poderíamos encontrá-lo no monólogo que Pascal põe na boca do homem privado das luzes da revelação:

> Observando todo o universo mudo e o homem sem luz, abandonado a si mesmo e como perdido nesse canto do universo, sem saber quem o pôs aí, o que veio fazer, o que se tornará ao morrer, incapaz de todo conhecimento, eu entro em pânico, como um homem que se tivesse conduzido durante o sono até uma ilha deserta e assustadora e que acordasse sem meio de sair daí e sem saber onde está[93].

Mas me parece que antes da segunda metade do século XVIII a expressão tanto do sentimento de angústia como do sentimento de admiração diante da natureza jamais conheceu uma intensidade tal como a que começa a surgir. Sob a influência das representações da Ísis maçônica e da Ísis romântica e do cosmoteísmo que desenvolveram, a relação com a natureza torna-se muito mais afetiva, muito mais emocional e, sobretudo, ambivalente, feita de terror e admiração, de angústia e volúpia. O desvelamento da estátua de Ísis tende cada vez mais a perder sua significação de descoberta dos segredos da natureza para dar lugar à estupefação diante do mistério.

87. LUCRÉCIO, *Da natureza*, III, 28.

88. SÊNECA, *Cartas a Lucílio*, 64, 6; cf. acima, nota 68.

89. Cf. acima, capítulo 19, p. 259-260.

90. E. SPENSER, *The Faerie Queene*, *Two Cantos of Mutabilities*, Canto VII, 5-6, ed. Th. E. Roche, C. P. O'Donnell, p. 1041.

91. R. LENOBLE, *Histoire de l'idée de nature*, p. 334-335.

92. PASCAL, *Pensées*, § 296 Brunschvicg.

93. Ibid., § 693.

22

A NATUREZA-ESFINGE

1. Vontade de verdade e adoração da aparência

Nietzsche muitas vezes aludiu, direta ou indiretamente, ao aforismo de Heráclito: "A Natureza ama ocultar-se". Por exemplo, diz que o "dramaturgo ditirâmbico" — trata-se de Wagner — viu a Natureza nua, ou ainda que, graças a ele, "a Natureza, querendo se dissimular, revela a essência de suas contradições"[1]. Mas a alusão mais importante a esse tema se encontra no fim do prefácio à segunda edição (1886) de *A gaia ciência*[2] — extraída aliás de uma frase perto do epílogo do *Nietzsche contra Wagner* (Natal de 1888). Nietzsche aí evoca a idéia de uma arte que, à diferença daquela de Wagner, que ele outrora tinha adorado — já o vimos —, e à diferença da arte romântica do Norte, não tinha sérias pretensões ao sublime, mas seria uma "arte apenas para artistas", uma arte "irônica", "ligeira", "fugitiva", precisamente uma arte cheia de alegria, uma arte luminosa, uma arte do Sul.

É nesse contexto que ele evoca ao mesmo tempo a frase de Heráclito e a estátua de Ísis:

1. Nietzsche, *Considérations intempestives*, IV, *Richard Wagner à Bayreuth*, § 7, trad. Bianquis, Paris, 1966, t. II, p. 237.

2. As citações que farei desse texto serão feitas segundo a tradução de P. Wotling, já citada, às vezes ligeiramente modificada.

E no que toca a nosso futuro: não há qualquer chance para que nos achemos sobre as pegadas desses jovens egípcios que, durante a noite, fazem dos templos lugares pouco seguros, enlaçam as estátuas e querem desvelar, descobrir, expor à luz do dia absolutamente tudo que há boas razões para manter oculto. Não, esse mau gosto, essa vontade de verdade, de "verdade a todo preço", essa demência de adolescente no amor da verdade nos faz horror: temos demasiada experiência, somos bem sérios, bem alegres, bem escaldados, demasiado profundos para isso. Não mais acreditamos que a verdade continue verdade se os seus véus são tirados — já vivemos o suficiente para acreditar nisso. Hoje é para nós uma questão de decência não desejar ver tudo em sua nudez, não querer misturar tudo, tudo compreender e tudo "saber"[3]. É verdade que o Bom Deus está presente em todo lugar?, perguntava uma jovem a sua mãe. Mas eu acho isso inconveniente! Aviso aos filósofos. Devia-se respeitar mais o *pudor* com o qual a Natureza se oculta atrás de enigmas e de incertezas brilhantes. Talvez a Verdade seja uma mulher com boas razões para não deixar ver suas razões? Talvez seja seu nome, para falar grego, Baubo? Ó os gregos! Eles se entendiam no que toca ao *viver*: coisa para a qual é necessário manter-se corajosamente à superfície, nas roupagens, na pele, adorar a aparência, acreditar nas formas, nos sons, nas palavras, em todo o Olimpo da aparência. Esses gregos eram superficiais — *por profundidade*! [...] Não é precisamente nisso que somos gregos? Adoradores de formas, de sons, de palavras? E exatamente por isso — artistas?[4]

As grandes linhas do desenvolvimento são bem claras: Nietzsche opõe a vontade de verdade a todo preço e a vontade de se manter à superfície, ao mundo da aparência, isto é finalmente à arte, ao mundo das formas, dos sons e das palavras. O que significa essa oposição? Para compreendê-la, é preciso lembrar que aos olhos de Nietzsche o conhecimento está normalmente a serviço da vida, de modo que nossas representações são funções de nossas necessidades vitais. São erros úteis à conservação da espécie.

3. O epílogo de *Nietzsche contre Wagner* acrescenta uma frase: "*Tout comprendre, c'est tout mépriser*" (em francês no texto). Alusão à fórmula de Mme. de Staël: "*Tout comprendre, ce serait tout pardonner*", citada, entre outras, por Astolphe de Custine (em Marquis Astolphe DE CUSTINE, *Lettres à Varnhagen*, Slatkine-Reprints, Genève, 1979, p. 441). Cf. NIETZSCHE, *Fragments posthumes* (Automne 1885-automne 1887), I [42], NRF, t. XII, p. 29.

4. NIETZSCHE, *Le gai savoir*, Pref., § 4, p. 32, trad. P. Wotling modificada muito ligeiramente.

Organizamos para nós um mundo no qual podemos viver — admitindo corpos, linhas, superfícies, causas e efeitos, o movimento e o repouso, a forma e o conteúdo: sem esses artigos de fé, nenhum homem, hoje, suportaria viver! mas isso não se usa para prová-los. A vida não é um argumento; entre as condições de vida pode haver o erro[5].

Assim, forjamos ilusões que correspondem a nossas perspectivas de seres vivos. A essas representações engendradas pelas necessidades da vida, a esses erros vitais, se opõe o que Jean Granier chama a Verdade originária, isto é, a visão ou saber do mundo "tal como ele é", um saber que se quer livre de todo antropomorfismo, um saber inumano[6]. Porque o fundo da realidade é um jogo cego, gratuito e eterno, de destruição e de criação. Para Nietzsche, querer a verdade a todo preço, querer o conhecimento por ele mesmo, renunciar às ilusões vitais, seria arriscar destruir a humanidade. O homem não poderia sobreviver. Ele não pode dispensar a ilusão vital, todo o mundo de valores e mitos sem o qual não pode viver. A Verdade pura é a negação da Vida. A vontade de verdade é no fundo uma vontade de morte[7].

Mas, aos olhos de Nietzsche, vontade de verdade e adoração da aparência são ao mesmo tempo radicalmente opostas e profundamente solidárias, como mostram, no rascunho que Nietzsche tinha redigido como prefácio a *A gaia ciência*, certas frases que eliminou da redação definitiva:

> Essa alegria esconde alguma coisa, essa vontade do que é superficial trai um *saber*, uma ciência da *profundidade*, essa profundidade exala seu hálito, um hálito frio que faz tremer [...] Enfim eu confesso: nós outros, homens da profundidade, precisamos bastante da nossa alegria para não fazê-la suspeita. [...] Não, há alguma coisa de pessimista em nós que se trai mesmo em nossa alegria, nós concordamos em dar essa aparência — porque amamos a aparência, a adoramos mesmo — mas porque com relação ao "ser" mesmo, temos nossa própria suspeita. [...] Ó, se pudésseis compreender perfeitamente por que somos precisamente nós que temos necessidade da arte, de uma arte zombeteira, divina, serena...[8].

Logo, esse rascunho nos revela que a vontade de alegria e de superficialidade emana de um saber, disso que Nietzsche denomina um saber da

5. Ibid., § 121, p. 173.

6. J. GRANIER, *Le problème de la Vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, 1966, p. 512.

7. NIETZSCHE, *Le gai savoir*, § 344, p. 274. Cf. Karl Jaspers, *Nietzsche*, Paris, 1950, p. 228; J. GRANIER, *Le problème de la Vérité*, p. 518.

8. Encontra-se esse texto em NRF, t. V, p. 603.

profundidade, um saber daquilo que é realmente o fundo das coisas, ou seja, finalmente, de uma vontade de verdade que funda o pessimismo. Os "homens da profundidade" são pessimistas.

Nietzsche admite portanto, em face da "vontade de verdade a todo preço"[9], uma outra vontade de verdade, que ele chama de "saber da profundidade". De que modo podemos distingui-las? No parágrafo 370 de *A gaia ciência*, intitulado "O que é o romantismo?", Nietzsche opõe precisamente o pessimismo romântico, aquele de Schopenhauer e de Wagner, no qual acreditou na juventude, e o pessimismo dionisíaco, ao qual sua evolução interior o conduz. O pessimismo romântico é sintoma do empobrecimento da vida. O fundo das coisas aparece como sofrimento, dor, contradição, e esse saber provoca o desgosto de viver. Tal pessimismo conduz então, "por meio da arte e do conhecimento", a uma negação do querer-viver, a uma renúncia morna, que seria "o repouso, a calma, o mar de óleo, a libertação de si mesmo, ou então a embriaguês, a convulsão, o entorpecimento, a demência". É essa atitude que inspira a arte romântica. Nietzsche então apenas experimenta repugnância por essa "algazarra de feira"[10]. A vontade de Verdade a todo preço é pois uma tendência mórbida de hostilidade à vida, uma atitude antinatural. O pessimismo dionisíaco, o pessimismo de Nietzsche, ao contrário, é superabundância de vida. O fundo das coisas é sem dúvida apavorante, mas desse horror nasce a aparência, um mundo maravilhoso de formas e de sons, a arte da natureza e a arte do homem. É o jogo de Dioniso: crer e destruir, mesmo as coisas mais sagradas. Mas, enquanto o pessimismo romântico diz "Não" ao mundo, o pessimismo dionisíaco de Nietzsche diz "Sim" ao mundo, em todo seu esplendor e seu horror, com audácia, lucidez e entusiasmo.

Enquanto o prefácio publicado dá a impressão de que a alegria, a adoração da aparência nascem de uma recusa de saber, de uma recusa da vontade de Verdade, o rascunho revela que essa alegria é, ao contrário, a conseqüência de um saber e de uma vontade de Verdade, mas ambas dionisíacas, que engendraram a suspeita com relação ao ser, e logo o pessimismo. Como dirão os *Fragmentos póstumos*: "Parece que somos alegres porque somos monstruosamente tristes. Somos sérios, conhecemos o abismo. É por isso que nos defendemos de toda seriedade"[11].

9. Nietzsche, *Le gai savoir*, Pref., § 4, p. 31.
10. Ibid., § 370, p. 332 e Pref., § 4, p. 31.
11. Nietzsche, *Fragments posthumes* (Automne 1885-automne 1887), 2 [33], NRF, t. XII, p. 89.

A arte, para Nietzsche, não são as belas-artes, mas toda atividade de criação e produção ligada à vida e à natureza, como bem mostrou Jean Granier, que escreve: "A natureza é a artista por excelência"[12]. A arte humana tem uma significação cósmica, ela é uma das formas do jogo da natureza, "ela é uma força da natureza"[13]. É todo o mundo das formas, das ilusões e das representações ligadas às necessidades vitais, tudo que Nietzsche chama o "Olimpo da Aparência", mas também tudo que está à superfície por oposição à profundidade: a pele ou o tecido do véu. Essa adoração da aparência e essa alegria são portanto indissoluvelmente ligadas ao conhecimento terrífico da Verdade, cujo hálito frio provoca arrepios:

> Quem tenha sondado o fundo das coisas pressente o que há de sabedoria no homem ao permanecer superficial. É seu instinto de conservação que o incita a ser precoce, ágil e falso[14].

Já em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche reconhecia a existência nos gregos dessa relação profunda entre o conhecimento da Verdade e a adoração da aparência:

> O Grego conhecia e experimentava os terrores e os horrores da existência; ele não poderia ter vivido se não tivesse interposto entre este mundo e ele essa deslumbrante criação de sonho, o mundo olímpico[15].

Essa criação dos deuses é uma criação artística: ela corresponde, diz Nietzsche, ao instinto que criou a arte. A verdade e a ilusão que permite viver são inseparáveis.

2. O véu de Ísis e a Natureza-Esfinge

Nesse prefácio de *A gaia ciência*, as reflexões sobre a vontade de verdade e a adoração da aparência se situam na perspectiva do desvelamento da estátua de Ísis de Sais. Nietzsche recusa-se a imitar "esses jovens egípcios que querem desvelar o que há boas razões para manter escondido".

12. J. Granier, *Le problème de la Vérité*, p. 522.
13. Nietzsche, *Fragments posthumes* (Début 1888-début janvier 1889), 13 [36], NRF, t. XIV, p. 39.
14. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, § 59, trad. Bianquis, Paris, 1971, p. 83.
15. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, § 3, trad. Bianquis, p. 32.

Talvez ele esteja se lembrando das declarações triufantes de Schlegel: "Quem não pode suportar a visão da deusa, que fuja ou que pereça", e de Novalis: "Quem não deseja levantar o véu da deusa não é um verdadeiro discípulo". Para Novalis e outros românticos, desvelar Ísis era, como vimos, reencontrar seu próprio Eu[16]. Nietzsche provavelmente alude a isso quando fala dos "homens austeros" que pretendem "contemplar a realidade sem véus". É verdade que esses "homens austeros", segundo a descrição de Nietzsche, parecem menos românticos que realistas e objetivistas, que pretendem liberar-se de toda paixão na busca da verdade. Quanto a isso ele escreve:

> Vocês sozinhos contemplariam a realidade sem véus e talvez dela fossem a melhor parte — Ó vós, caras imagens de Sais. Mas não demorem, também vocês, nesse estado tão bem revelado, de seres extremamente apaixonados e sombrios [...] e sempre tão semelhantes a um artista enamorado?[17]

A exclamação "Ó vós, caras imagens de Sais!" é evidentemente irônica. Ela evoca aquilo em que pensam "os homens austeros" quando afirmam que desvelando a Natureza desvelam o próprio eu.

Mas no prefácio de *A gaia ciência* Nietzsche parece pensar sobretudo no poema de Schiller, de que falamos no capítulo precedente, "A imagem velada de Sais", poema que põe em cena um jovem devorado pelo desejo de desvelar a estátua de Ísis, porque o hierofante lhe disse que era a Verdade que se escondia atrás do véu da deusa. Ele entra à noite no templo e se decide a arrancar o réu. Mas morrerá de tristeza, sem nada contar de sua visão[18]. Charles Andler[19], a propósito dessa lembrança de Schiller em Nietzsche, cita o fim de "Cassandra", do mesmo Schiller: "Só, o erro é a vida. E o saber é a morte", que poderá efetivamente resumir o pensamento de Nietzsche[20]. Mas o pessimismo de Schiller é um pessimismo idealista, que se refugia no Ideal, na renúncia à vida.

Como quer que seja, Nietzsche liga-se resolutamente à atitude de todos quantos, como Rousseau ou Goethe, se recusaram a arrancar o véu de Ísis:

16. Cf. acima, capítulo 21, p. 291-292.
17. NIETZSCHE, *Le gai savoir*, § 57, p. 111.
18. Cf. acima, capítulo 21, p. 291-292.
19. Ch. ANDLER, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, I, *Les précurseurs de Nietzsche*, Paris, 1958, p. 34.
20. Cf. acima, capítulo 21, p. 292. Ver Karl JASPERS, *Nietzsche*, Paris, 1950, p. 228-232, e sobretudo as páginas bem esclarecedoras de J. GRANIER, *Le problème de la Vérité*, p. 518 ss.

> Devia-se respeitar melhor o *pudor* com o qual a Natureza se oculta atrás de enigmas e de incertezas brilhantes.

Nota-se nas últimas linhas um eco do aforismo de Heráclito, do qual falamos ao longo deste livro, mas também uma atitude inteiramente análoga à de Goethe[21], recomendando o respeito ao mistério e desaconselhando o Gênio a desvelar a estátua de Ísis, ou seja, diz Goethe, a da Natureza-Esfinge, "coisa monstruosa" e terrífica, essa Esfinge à qual os "enigmas" de que fala Nietzsche sem dúvida fazem alusão:

> Respeita o mistério,
> Que teus olhos não se deixem levar à cobiça.
> A Natureza-Esfinge, coisa monstruosa,
> Te aterrorizará com seus inumeráveis seios[22].

Essa imagem da Natureza-Esfinge no poema de Goethe provavelmente levou Nietzsche a enxergar metaforicamente a Natureza não mais como desejava a tradição que estudamos, sob os traços de Ísis, mas antes sob os da Esfinge. Essa figura terrífica aparece muito cedo numa obra de juventude de Nietzsche, escrita ainda sob a influência de Schopenhauer: *O Estado entre os gregos* (Natal de 1872), num contexto bem inesperado. Trata-se de explicar o sentimento de vergonha que os gregos experimentavam com relação ao trabalho e à escravidão:

> Nesse sentimento de vergonha se esconde o conhecimento inconsciente do fato de que o fim verdadeiro da existência exige essas condições prévias [= o trabalho e sobretudo a escravidão], mas que nessa exigência reside o que há de horrível e de feroz animalidade na Esfinge-Natureza[23] que todavia leva adiante com tanta beleza seu corpo de moça[24], glorificando assim a vida civilizada livre e artística[25].

E Nietzsche continua: "A cultura que é antes de tudo autêntica necessidade de arte repousa sobre um fundamento terrífico". Em *O nascimento*

21. Cf. acima, capítulo 20, p. 270-274.
22. Cf. acima, capítulo 20, p. 270.
23. E não "*de la nature du Sphinx*", na tradução da NRF.
24. "*Le beau, c'est le corps de jeune fille du Sphinx*", *Écrits posthumes* (1870-1873), 7 [27], p. 186 (da edição de *La naissance de la tragédie*, in Folios Essais, n° 31).
25. NIETZSCHE, *L'État chez les Grecs*, em *Écrits posthumes* (1870-1873), NRF, t. I, 2ª. parte, p. 178 (tradução modificada).

da tragédia, ele também identifica natureza e Esfinge, quando fala de Édipo: "O mesmo homem que resolve o enigma da natureza, essa Esfinge dupla em sua essência, também quebrará as leis mais sagradas da natureza"[26]. Quanto a isso, não é indiferente que Nietzsche fale nesse contexto dos segredos da natureza e da violência contra a natureza que implica seu desvelamento: "Como se poderia forçar a natureza a liberar seus segredos, a não ser lhe resistindo vitoriosamente, isto é, fazendo o que é contra a natureza por um ato contra a natureza?"[27] De qualquer modo, o duplo aspecto da Esfinge, besta feroz com busto de moça, simboliza o duplo aspecto da Natureza: beleza e ferocidade, suscitando em nós admiração e horror. Assim também a civilização, em seus dois aspectos, atroz: o da escravidão, radioso: o da criação artística, reflete a duplicidade da Esfinge, da Natureza e do Ser que é ao mesmo tempo o abismo terrífico e destrutivo da Verdade e a aparência ilusória e sedutora da Vida.

Voltemos agora ao prefácio de *A gaia ciência*. A recusa que aí se exprime a desvelar o que está escondido conduz à decisão resoluta de se apegar ao que vela, ao que não é oculto, à aparência, à epiderme, segundo o modelo dos gregos:

> Oh, os gregos! Eles se entendiam no que toca ao *viver*: coisa para a qual é necessário manter-se corajosamente à superfície, nas roupagens, na pele, adorar a aparência, acreditar nas formas, nos sons, nas palavras, em todo o Olimpo da aparência. Esses gregos eram superficiais — *por profundidade*![28]

Os gregos eram superficiais *por profundidade*, diz Nietzsche. Ora, a profundidade, dissemos, é precisamente a visão do mundo tal como ele é. Os gregos sabiam a verdade, conheciam seus terrores e os horrores da existência. Mas precisamente por isso sabiam viver. Saber viver é saber se construir, criar-se um universo no qual se possa viver, um universo de formas, de sons, também de ilusões, de mentiras, de mitos. "Para nós, criar é velar a verdade da natureza"[29]. Assim se entrevê o sentido que se deve dar à fórmula "respeitar o pudor da Natureza": é de fato saber que ela deve se manter, poder-se-ia dizer, artisticamente velada:

26. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, § 9, trad. Bianquis, p. 67.
27. Ibid.
28. Nietzsche, *Le gai savoir*, Prefácio, § 4, trad. Wotling, p. 33.
29. J. Granier, *Le problème de la Vérité*, p. 525.

> Nós mais acreditamos que a verdade continue verdade se os seus véus são tirados — já vivemos o suficiente para acreditar nisso[30].

Esse respeito pelo pudor da natureza já se exprimia implicitamente no texto *O nascimento da tragédia*, que opunha o artista, isto é, aquele que adora a aparência, ao homem teórico, isto é, aquele que procura a verdade a todo preço:

> Se o artista, cada vez que se desvela a verdade, só pode manter-se em suspenso, o olhar extasiado, àquele que continua ainda de véu após o desvelamento, o homem teórico, é este que encontra apaziguamento e satisfação em ver arrancado o véu e não conhece prazer maior do que o de triunfar, por suas próprias forças, fazendo cair novos véus[31].

Poder-se-ia dizer que a atitude órfica é claramente oposta à atitude prometéica. Como quer que seja, Nietzsche permaneceu sempre fiel à sua intuição fundamental: a verdade é inseparável de seus véus; a aparência, as formas, a ilusão vital são inseparáveis da verdade. "A verdade só é verdade pelo não-verdadeiro que a oculta."[32] Na perspectiva da metáfora da Natureza-Esfinge, não desvelar a Natureza significa deixar o busto da jovem, símbolo da beleza e da arte, esconder a besta feroz e terrífica, símbolo da Verdade.

3. O "pudor" da Verdade e Baubo

Identificando a Verdade e a Ísis velada, Nietzsche é fiel à problemática pré-romântica, a de Schiller por exemplo. Mas nessa problemática essa Ísis velada era também a Natureza. Por isso Nietzsche passa sem dificuldade da Verdade à Natureza e da Natureza à Verdade, e tão mais facilmente quanto a imagem do véu o faz pensar no aforismo de Heráclito: "A Natureza ama ocultar-se".

> Devia-se respeitar mais o *pudor* com o qual a Natureza se oculta atrás de enigmas e de incertezas brilhantes. Talvez a Verdade seja uma mulher com boas razões (*Gründe*) para não deixar ver suas razões (*Gründe*)? Talvez seja seu nome, para falar grego, Baubo?[33]

30. Cf. acima, p. 306.
31. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, § 15, NRF, t. I, 1re partie, p. 106.
32. J. Granier, *Le problème de la Vérité*, p. 534.
33. Nietzsche, *Le gai savoir*, Prefácio, § 4, p. 32. Nietzsche, *Fragments posthumes* (Début 1888-début janvier 1889), 20 [48], NRF, t. XIV, p. 303.

Verdade e Natureza representam o fundo terrífico da realidade, que na vontade de verdade a todo preço se desejaria separar de seu véu, isto é, do mundo da aparência, da forma e da arte.

As expressões empregadas aqui para falar do pudor da Verdade são em si um problema e não se pode compreendê-las, creio, sem tomar consciência de toda a ironia que contêm. Primeiro, os "enigmas" e as "incertezas brilhantes" da Natureza são apresentados como véus graças aos quais ela protege seu pudor, mas também dão a impressão de ser meios de sedução. Isso faz pensar num poema póstumo relacionado à Verdade: "A Verdade é uma mulher. Nada mais. Astuciosa em seu pudor [...] É preciso forçá-la, a pudibunda Verdade"[34]. Nota-se, como sempre em Nietzsche, que as fórmulas e as imagens são ambíguas[35]. É preciso respeitar o pudor da Verdade ou é preciso forçá-la? O saber da profundidade, já dissemos, concilia os extremos: ter a coragem heróica de desvelar a verdade do mundo tal como é, como poder de morte e poder de criação, e ao mesmo tempo respeitar o pudor da Verdade, velando-a com a arte e a beleza, visto que a ilusão vital e os véus da aparência são inseparáveis da verdade.

Mas porque Nietzsche diz que a Verdade é uma mulher que poderia ter boas razões (*Gründe*) para não deixar que se vejam suas razões (*Gründe*), no contexto que se refere ao pudor, esperava-se encontrar, no lugar do segundo *Gründe*, uma palavra designando o órgão sexual feminino. Para eliminar esse paradoxo, Marc B. de Launay propõe a seguinte tradução: "A verdade não é uma mulher que se funda em não deixar ver seu fundamento?"[36] Mas podem-se fazer várias objeções a essa tradução. A tradução de *Gründe* como "fundamento" choca-se com dois obstáculos. Primeiro, *Gründe* está no plural, enquanto "fundamento" é singular. Depois, dar à palavra alemã *Gründe* o sentido fisiológico ou anatômico da palavra "fundamento" é a meu ver impossível, ainda mais não se tratando de uma exibição do sexo feminino. Penso que, com essa repetição, ele quis ironicamente renunciar à metáfora, depois de havê-la somente esboçado. Pode-se comparar a Verdade a uma mulher, mas é preciso não esquecer que se trata da Verdade. Nietzsche quis certamente surpreender o leitor que esperava uma palavra com conotação sexual e só encontra uma repetição da palavra "razões". Porque, na representação clássica da Verdade, o que há de mais essen-

34. NIETZSCHE, *Fragments posthumes* (Début 1888-début janvier 1889), 20 [48] NRF, t. XIV, p. 303.

35. Cf. J. GRANIER, *Le problème de la Vérité*, p. 11 e n. 1.

36. M. B. DE LAUNAY, Le traducteur médusé, *Langue française*, 51 (set. 1981), p. 53-62.

cial, de mais íntimo, de mais profundo, são suas razões, os princípios racionais que, teoricamente, se acredita que lhe dão validade. Ora, a vontade de verdade a qualquer preço quer inteirar-se de tudo, procurar as razões mais profundas. Brincando ainda outra vez com a palavra *Grund*, Nietzsche denuncia o perigo dessa atitude num poema póstumo: "Vai-se ao fim último (*zugrunde*) quando se vai sempre às *razões* últimas (*zu den Gründen*)[37]. É um outro modo de denunciar o caráter inumano e perigoso da vontade de verdade a todo preço. Assim como Rousseau, numa perspectiva diferente, declarava que a natureza "nos quis preservar da ciência, como uma mãe arranca uma arma perigosa das mãos de seu filho"[38], também a Verdade, segundo Nietzsche, tem boas razões para ocultar suas últimas razões, sua essência, porque conhecê-las é um perigo para o homem. É preciso pois respeitar seu "pudor", ou seja, como fazem os gregos, "manter-se corajosamente à superfície, [...] acreditar nas formas, nos sons, nas palavras, em todo o Olimpo da aparência"[39], no aspecto estético da natureza.

Na perspectiva da metáfora da estátua de Ísis, a Verdade deve pois permanecer velada, não deve ser separada do véu da ilusão, do erro e da beleza que permite não morrer ao descobri-la, como o jovem do templo de Sais. Mas então por que Nietzsche acrescenta: "Talvez seja seu nome, para falar grego, Baubo?", em que pensa ao evocar seu nome? Na literatura grega, Baubo aparece em dois contextos diferentes.

Primeiro, é uma figura feminina da mitologia, ligada aos mistérios de Elêusis, logo à história de Deméter e Core[40]. Segundo um poema órfico, Deméter, chorosa após o rapto de sua filha e buscando-a em todos os lugares,

37. NIETZSCHE, *Fragments posthumes* (Début 1888-début janvier 1889), 20 [73], NRF, t. XIV, p. 307; cf. Automne 1887-mars 1888, 11 [6], NRF, t. XIII, p. 214. Em ambos encontramos a mesma fórmula: "*Man geht zugrunde, wenn man immer zu den Gründen geht*", traduzida no tomo XIV como "À força de querer ir ao fundo das coisas, tomba-se num poço sem fundo", e no tomo XIII: "Afundamo-nos à força de querer ir ao fundo das coisas". As duas traduções correspondem bem ao que Nietzsche quer dizer, mas penso que o plural *Gründe* reclama ser traduzido como "razões", como em numerosas passagens em que aparece em Nietzsche. Para mostrar que é perigoso tentar ir ao fundo das coisas, traduzi então *Gründe* por "razões últimas", o que me conduziu, para aludir ao jogo de palavras de Nietzsche, a traduzir *zugrunde gehen* por "ir ao fim último".

38. Cf. acima, capítulo 12, p. 167.

39. Cf. acima, p. 306.

40. Cf. F. GRAF, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in Vorhellenistischer Zeit*, Berlin, 1974, p. 194; M. OLENDER, Aspect de Baubô, *Revue de l'Histoire des Religions*, 202 (1985), p. 3-55; Ch. PICARD, L'épisode de Baubô dans les mystères d'Eleusis, *Revue de l'Histoire des Religions*, 95 (1927), p. 220-255.

foi acolhida em Elêusis numa habitação humana e pôs-se a rir quando Baubo "arregaçou seu peplos e mostrou-lhe toda a forma pouco conveniente de seu corpo"[41], gesto que, como vimos[42], também faz Ísis Bubastis. É bem surpreendente que Nietzsche, falando do pudor da Natureza e da Verdade, designe a Verdade com o nome de uma mulher célebre por seu gesto impudico[43].

É também um demônio noturno aterrorizador, assemelhado à Górgona. Nietzsche pôde conhecer essa figura porque seu amigo, Erwin Rohde, dela falou em seu livro *Psyche*[44]. O aspecto aterrorizador de Baubo poderia se ajustar perfeitamente à idéia que Nietzsche faz da Verdade. Mas essa figura não tem relação com o contexto imediato, isto é, com o problema do velamento e do desvelamento.

Finalmente, podemos nos perguntar se, antes de pensar na Baubo da tradição grega, Nietzsche não se lembrou antes da Baubo que Goethe evoca na sua *Walpurgisnacht*: "A velha Baubo vem inteiramente só, ela cavalga sobre uma porca"[45]. Com efeito, em muitas ocasiões, enquanto Nietzsche fala da Verdade, chega a dizer que ela é uma velha senhora. Pode-se citar, a propósito, o poema de Nietzsche intitulado "No Sul", que faz parte da coleção *Canções do príncipe fora-da-lei*, que Nietzsche colocou precisamente ao fim de *A gaia ciência*[46]. O príncipe imagina que está voando como um pássaro do Norte para o Sul, isto é, que escapa às brumas do romantismo, para alcançar a luz e o calor do mundo mediterrâneo. Ele faz esta confidência: "No Norte, hesito em confessar, amei uma mulherzinha, velha de arrepiar — que se chamava Verdade". Evocando esse amor pela velha Verdade, Nietzsche alude a seu primeiro entusiasmo pela vontade de verdade a todo preço, na esteira de Schopenhauer e Wagner. Também encontramos essa velha mulher nos aforismos de *A gaia ciência*: "A humanidade!

41. CLEMENTE DE ALEXANDRIA, *Protrético*, II, 20, 3, trad. Cl. Mondésert, Paris, 1949, SC n° 2 bis, p. 76. EUSÉBIO DE CESARÉIA, *A preparação evangélica*, II, 3, 34, trad. É. des Places, p. 95.

42. Cf. acima, capítulo 21, p. 287.

43. Ver a propósito M. BROC-LAPEYRE, Pourquoi Baubô a-t-elle fait rire Déméter, *Recherches sur la philosophie et le langage*, Grenoble, n. 5 (s.d.), p. 60 (Pratiques du langage dans l'Antiquité).

44. E. ROHDE, *Psyché*, trad. A. Reymond, Paris, 1951, p. 608.

45. GOETHE, *Faust I*, verso 3962, in GOETHE, *Théâtre complet*, p. 1051 (a tradução em versos de Gérard de Nerval é bem distante do original alemão). Sobre a iconografia de Baubo cavalgando uma porca, cf. o artigo de M. BROC-LAPEYRE (ver nota 43), p. 67.

46. NIETZSCHE, *Le gai savoir*, Dans le Sud, p. 358.

Dentre todas as velhas mulheres, jamais houve alguma mais horrível? (mas deveria tratar-se então da "Verdade", uma questão para filósofos)"[47]. Se a Verdade é uma mulher, ela é, para Nietzsche, uma mulher velha "horrível", "velha de arrepiar". "A verdade é feia: temos a arte a fim de que a verdade não nos mate."[48]

Nessa perspectiva metafórica, se a Verdade tem boas razões para não deixar ver suas "razões", é porque é uma velha feiticeira horrível e pavorosa, que é preciso manter escondida sob o véu da aparência e da arte. Respeitar o pudor da Verdade é acima de tudo respeitar a "medida"[49] que permite fazer coexistir a vontade de verdade e a vontade da aparência, que assim permite apreender, perceber que verdade e mentira, morte e vida, horror e beleza são indissolúveis. Segundo a representação a que se apegou Nietzsche durante toda a sua vida, o mundo é o jogo eterno de Dioniso que, sem piedade, cria e destrói sem cessar um universo de formas e de aparências[50].

A propósito da figura de Baubo, deve-se reconhecer que, mais do que qualquer outro autor, Nietzsche fez freqüentes alusões ao aspecto sexual que está implicado na metáfora do véu de Ísis. Seria preciso analisar as causas e as conseqüências psicológicas dessas representações. Mas, como disse no prefácio, como não sou nem psiquiatra nem psicanalista, não me sinto qualificado para empreender tal análise, e existem importantes estudos sobre esse tema. Contento-me em assinalar algumas balizas dessa investigação. Tradicionalmente se assimilou o conhecimento ao desenvolvimento de um corpo feminino e à posse sexual[51]. Em seu livro *O ser e o nada*, Jean-Paul Sartre descreveu essas representações, isto é, essas metáforas, sob o nome de "complexo de Acteon". Para ele, a vista é fruição, ver é deflorar:

> Arrancam-se os véus da natureza, tira-se o seu véu (cf. "O véu de Sais", de Schiller)[52]: toda pesquisa sempre compreende a idéia de uma nudez

47. Ibid., § 377, p. 344.

48. NIETZSCHE, *Fragments posthumes* (Début 1888-début janvier 1889), 16 [40, 6], NRF, t. XIV, p. 250.

49. Cf. J. GRANIER, *Le problème de la Vérité*, p. 530: "A medida é a reconciliação da arte e do conhecimento, o equilíbrio superior que se instaura entre dois instintos antagonistas cujo destino é se compensar mutuamente, o da ilusão e o do saber".

50. Ibid., § 537; FINK, *La philosophie de Nietzsche*, p. 239-241.

51. Ver, por exemplo, o capítulo Eros and Knowledge, em P. SALM, *The Poem as Plant*. A Biological View of Goethe's Faust, Cleveland/London, 1971, p. 79-103.

52. Cf. acima, capítulo 21, p. 291-292. De fato o título do poema de Schiller é "L'image voilée de Saïs".

que se põe à luz afastando os obstáculos que a cobrem, como Acteon[53] afasta os ramos para melhor ver Diana no banho. E além disso o conhecimento é uma caça. Bacon a chama a caça de Pã. O sábio é o caçador que surpreende uma nudez branca e a viola com seu olhar[54].

Diderot e Goethe, como vimos, assimilavam as metáforas da Natureza aos disfarces sucessivos de uma mulher[55]. Montesquieu, por sua vez, comparou a Natureza (e logo também a Verdade) a uma moça que, depois de ser longamente rejeitada, entrega-se num momento, de modo inesperado[56].

4. O êxtase dionisíaco

Poder-se-ia dizer que Nietzsche, se tivesse querido traduzir o aforismo de Heráclito, teria empregado fórmulas como: a Natureza (e a Verdade) ama ocultar-se, ama mentir, ama a ilusão, ama criar obras de arte. O saber da profundidade consiste em ter a coragem de reconhecer que a Verdade é totalmente humana e que a Vida exige o erro, a ilusão, esse véu que não se deve arrancar à Verdade, esse busto de moça que dissimula a animalidade feroz da Esfinge.

Nietzsche se inscreve portanto, mas com uma espantosa originalidade que lhe renova o sentido, no movimento de idéias que, a partir da metade do século XVIII, reconheceu, em reação a uma abordagem exclusivamente científica, o valor e a legitimidade de uma abordagem estética da natureza. A arte humana aparece assim como um meio de conhecimento da natureza, porque a natureza é ela mesma criação artística:

> "Até qual profundidade a arte penetra a intimidade do mundo? E existem, fora do artista, outras formas artísticas?" Essa questão foi, como se

53. Sobre o mito de Actéon em Giordano Bruno, cf. N. Ordine, *Le Seuil de l'Ombre, Littérature, philosophie et peinture chez Giordano Bruno*, Paris, 2002, p. 209-235. Dominique Venner, em sua *Histoire de la tradition des Européens*, Paris, 2002, p. 228, interpreta o castigo de Actéon, devorado por seus cães por ter visto Diana desnuda, como o símbolo do perigo que corre a humanidade quando se deixa levar pela ambição desmesurada de dominar a natureza: "O destino de Actéon lembra oportunamente que o homem não é o mestre da natureza".
54. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, 1943 (reed. col. Tel, Gallimard), p. 624.
55. Cf. acima, capítulo 20, p. 281.
56. Montesquieu, *Discours de réception à l'Académie de Bordeaux*, in *Oeuvres complètes*, ed. Didot, Paris, 1846, p. 559.

> sabe, *meu ponto de partida*: e eu respondia Sim à segunda questão; e à primeira: "O próprio mundo é inteiramente arte". A vontade absoluta de saber, de verdade e de sabedoria me surgiu, no mundo da aparência, como um ultraje à verdade metafísica fundamental, como antinatural: e, com razão, [o] extremo da sabedoria volta-se contra o sábio. O caráter antinatural da sabedoria se revela na hostilidade à arte: querer conhecer lá onde a aparência constitui justamente a salvação — que reviravolta, que instinto do nada![57]

> O mundo como obra de arte engendrando-se a si mesmo![58]

Sobretudo, Nietzsche retoma, renovando-a totalmente, a visão ao mesmo tempo trágica e entusiástica do mistério do ser, que se esboça com Goethe e Schelling[59]. Em sua juventude, na ocasião de uma aula sobre Heráclito, Nietzsche já parecia aludir a seu próprio sentimento da existência, quando escreveu:

> O devir eterno tem de início um aspecto terrífico e inquietante. A sensação mais forte à qual podemos compará-lo é a experimentada por alguém que, em pleno mar ou durante um terremoto, vê tudo se movendo ao seu redor. Seria preciso uma força estupenda para transformar esse efeito em seu contrário, em uma impressão de sublime e espantado encanto[60].

Mais tarde, na primavera de 1888, esse sentimento de terror e de volúpia, que ele chama, agora, de dionisíaco, se transfigura num consentimento entusiasmado à realidade:

> Um Sim extasiado dito ao caráter total da vida, sempre parecida consigo mesma no meio do que muda, igualmente poderosa, igualmente feliz: a grande sim-patia panteísta na alegria e na dor, que aprova e santifica mesmo as propriedades mais terríveis e mais problemáticas da vida partindo de uma eterna vontade de procriação, de fecundidade, de eternidade: sentimento unitário da necessidade de criar e de destruir[61].

57. Nietzsche, *Fragments posthumes* (Automne 1885-automne 1887), 2 [119], NRF, t. XII, p. 125.
58. Ibid., 2 [114], p. 124.
59. Cf. adiante, capítulo 23, p. 321-324.
60. Nietzsche, *Les philosophes préplatoniciens*, Combas, 1994, p. 152.
61. Nietzsche, *Fragments posthumes* (Début 1888-début janvier 1889), 14 [14], NRF, t. XIV, p. 30.

O saber da profundidade implica uma superação da individualidade. É o que afirma Nietzsche falando de Goethe: "Um tal espírito se ergue no meio do universo com um fatalismo alegre e confiante, com a convicção profunda de que só o individual é condenado, mas de que tudo será salvo e reconciliado na Totalidade — *ele não mais diz não*. Mas tal fé é a mais alta de todas as fés possíveis: eu o batizei com o nome de Dioniso"[62]. "Ir além de mim e de você. Experimentar de um modo cósmico"[63], ver as coisas na perspectiva da eternidade (*sub specie aeternitatis* — volta-se talvez aqui à posição do espectador absoluto de Schopenhauer)[64], essa eternidade que é, para Nietzsche, o eterno retorno. O homem portanto deve abandonar seu ponto de vista partidário e parcial, para se alçar a uma perspectiva cósmica, ao ponto de vista da natureza universal, a fim de poder dizer "um sim extasiado" à natureza em sua integridade, na união indissociável da verdade e da aparência. É o êxtase dionisíaco.

62. NIETZSCHE, *Le crépuscule des idoles*, § 49, NRF, t. VIII, p. 144.
63. NIETZSCHE, *Fragments posthumes* (Été 1881-été 1882), 11 [7], NRF, t. V, p. 315.
64. Cf. acima, capítulo 18, p. 236, e adiante, capítulo 23, p. 334.

23

DO SEGREDO DA NATUREZA AO MISTÉRIO DO SER

1. SCHELLING

A partir do fim do século XVIII não apenas a busca dos segredos da natureza, como vimos[1], deu lugar a uma experiência de angústia ou de admiração perante o indizível, mas, ao longo de toda a tradição filosófica que vai da época romântica aos nossos dias, a própria noção de segredo da natureza será substituída pela de mistério do ser ou da existência. Podemos já observar essa mudança de perspectiva na terceira versão (provavelmente de 1815) das *Idades do mundo* de Schelling, obra ambiciosa que o filósofo, após várias tentativas de redação, resignou-se a deixar inédita[2]. Nela ele retoma sua doutrina das três potências divinas, presente sob diferentes formas em suas outras obras, e tenta analisar as fases do devir de Deus, ou seja, finalmente, do surgimento da realidade. Descrevendo o movimento original de sístole e diástole, Schelling aí reconhece a "primeira pulsação do começo desse movimento alternado que anima toda a natureza visível", que se pode observar, por exemplo, na vida da planta, na qual toda ativi-

1. Cf. acima, capítulos 20-22, p. 269-303.
2. SCHELLING, *Les âges du monde*, trad. S. Jankélévitch, Paris, 1949. As outras versões, anteriores, foram publicadas por Pascal David (F. W. SCHELLING, *Les âges du monde*, Fragmentos nas primeiras edições de 1811 e 1813, editados por Manfred Schröter, Paris, 1991), acompanhadas de um posfácio intitulado La généalogie du temps.

dade consiste em dar nascimento à semente, para recomeçar de novo, a partir desta, a produção da semente[3]. Movimento do ser e movimento da natureza estão intimamente ligados. Ora, para que o ser possa se pôr, possa aparecer, é preciso primeiro que se recolha em si mesmo, a fim de que haja aí um sujeito, isto é, uma base, um fundamento (*Grund*) para essa revelação. A revelação supõe um primeiro momento no qual o ser nega-se a si mesmo, retrai ou contrai sua essência. Parece mesmo que Schelling é aqui herdeiro de Boehme, para quem o primeiro princípio da deidade é fogo, ira, cólera, furor, e o primeiro momento da natureza, contração "terrível, acre, ardente e fria, ciumenta e irritada"[4]. "O desenvolvimento supõe um encobrimento."[5]

Uma frase de *Idades do mundo* deve sobretudo reter nossa atenção. Ela revela claramente a transformação da noção de segredo da natureza, que se torna um momento de autoposição do ser e o mistério fundamental da existência:

> Essa tendência a *envolver o ser* é reconhecida pelas expressões da linguagem corrente, quando dizemos notadamente que *a natureza se furta a nossos olhares e nos subtrai seus mistérios*. Somente constrangida por uma força superior ela fará sair do refúgio onde está escondida tudo o que vem a ser (*tout ce qui devient*)[6].

Passa-se aqui da natureza que se oculta ao ser que se retrai. Essa negação original, diz Schelling, é "a mãe nutriz de todo o universo visível"[7], e podemos observar em seguida o efeito nos fenômenos de envolvimento, no espaço, nos corpos. Se foi dito que a natureza se oculta, é que "a natureza se agarra com suas raízes ao lado cego, obscuro, inexprimível de Deus"[8]. Toda expansão constitui uma vitória sobre essa resistência, sobre essa vontade de se fechar. Melhor dizendo, para Schelling o segredo da natureza representa não um problema que a ciência pudesse resolver, mas o mistério original do Ser, seu caráter impenetrável e inexplorável: "A natureza ama ocultar-se" significa nessa perspectiva: "O Ser originalmente num estado de contração e de não-desdobramento". A noção de Natureza em Schelling

3. Ibid., p. 49.
4. A. Koyré, *La philosophie de Boehme*, p. 186 e 383.
5. Schelling, *Les âges du monde*, p. 149.
6. Ibid., p. 65.
7. Ibid.
8. Ibid., p. 66.

tem aliás um caráter ambíguo, porque na frase que acabou de ser citada ela pode designar a natureza "física", mas se refere muitas vezes ao que Vladimir Jankélévitch denomina "a Natureza teosófica onde Schelling reconhece a divindade oculta de Deus"[9]. De qualquer modo, podemos dizer com o mesmo Jankélévitch: "A Natureza não é aqui outra coisa senão o *Grund* (o fundo), o mistério escondido da existência"[10].

2. Mistério da existência e angústia

Em seus *Aforismos sobre a filosofia da natureza* (1806), Schelling evocou a angústia que nos domina na presença da existência, quando ela se separa de todas as formas familiares que a costumam esconder:

> A qualquer um que o considerasse, abstração feita de sua espécie e de sua forma, o simples estar-aí (o que se chama simplesmente de *a existência*), se é considerado puramente deveria aparecer como um milagre e encher a alma de espanto. Da mesma forma é inegavelmente com esse puro "estar-aí" que, nos pressentimentos mais antigos, as almas eram tomadas de pavor e de uma espécie de *terror sagrado*[11].

Para Schelling, é a própria gênese do ser que explica esse caráter impenetrável e terrificante da existência. Ele se enraíza nesse primeiro momento do ser que Schelling denomina o fundo (*Grund*), que é uma opacidade original, uma recusa de aparecer e de se desvelar, opacidade e recusa que devem ser ultrapassadas. Como mostrou Jan Assmann, no século XVIII assimilou-se a inscrição de Sais: "Eu sou a que foi, que é e que será" à declaração de Javé a Moisés, da qual uma das múltiplas interpretações será: "Eu sou quem eu sou", interpretadas como uma recusa da divindade a dizer seu nome, isto é, a se fazer conhecer[12]. Schelling, que compreende a declaração de Jahvé no sentido de "Eu serei quem serei", foi talvez influenciado por essa idéia, quando pôs na origem do ser a recusa e a negação[13].

9. V. Jankélévitch, *Schelling*, Paris, 1932, p. 111.
10. Ibid.
11. Schelling, *Aphorismes sur la philosophie de la nature*, § I, in F. W. I. Schelling, *Oeuvres métaphysiques* (1805-1821), trad. J.-F. Courtine e E. Martineau, Paris, 1980, p. 25.
12. J. Assmann, *Moïse l'Égyptien*, p. 203 ss. Ver também anteriormente, capítulo 21, p. 289.
13. Cf. J.-F. Courtine, *Extase de la raison*. Essais sur Schelling, Paris, 1990, p. 200-236.

De qualquer modo, para o Schelling da terceira versão de *Idades do mundo*, o ser só se desdobra numa luta consigo mesmo, e é isso que explica o caráter angustiante e terrificante da existência. Para ele a existência é trágica:

> A angústia é o sentimento fundamental de toda criatura viva, e tudo que vive, nasce e é acolhido no seio de uma luta violenta[14].

O fundo das coisas, para ele como para Boehme e para Schopenhauer, é "tristeza", "sofrimento", "loucura", disposições que devem ser vencidas mas não deixam de ser inerentes à existência[15].

Schelling escarnece dos filósofos que há muito tempo cansam os ouvidos de todos os homens com suas efusões sobre a harmonia do cosmos[16]. De fato, a seus olhos, são o assustador e o terrível o verdadeiro fundo substancial da existência. "A substância fundamental de todo ser vivo e de toda existência", escreve Karl Löwith, "é, para Schelling como para Nietzsche, o que aterroriza: um poder e uma força cegos, um princípio bárbaro que pode ser ultrapassado mas jamais anulado, e que é 'a base de tudo que é grande e belo'"[17]. Para Schelling, o aforismo de Heráclito: "A Natureza ama ocultar-se", significa que a Natureza representa originalmente uma resistência à evolução, na medida em que é uma vontade de permanecer em si mesma. O "pudor da Natureza" irá tornar-se mistério do ser, e esse mistério será angustiante e terrificante. Por isso Goethe e Schelling me parecem estar na origem de uma tradição segundo a qual há um mistério impenetrável da existência que provoca a angústia. Não se trata mais de vencer as dificuldades e os obstáculos que a Natureza opõe ao nosso conhecimento, mas antes de reconhecer que é inerente à natureza, ao mundo, ao estar-no-mundo, ao ser, o fato de serem inexplicáveis, de modo que uma das dimensões essenciais da existência do homem será doravante ao mesmo tempo a admiração e a angústia, o "frêmito sagrado", diriam Kant e Goethe, diante do mistério e do enigma insondáveis.

14. SCHELLING, *Les âges du monde*, p. 162.
15. Cf. A. KOYRÉ, *La philosophie de Jacob Boehme*, p. 297.
16. SCHELLING, *Les âges du monde*, p. 183.
17. K. LÖWITH, *Nietzsche: philosophie de l'eternel retour du même*, Paris, 1991, p. 182; cf. M. MERLEAU-PONTY, *La Nature. Notes.* Cours du Collège de France, texto estabel. e anot. por D. Séglard, Paris, 1994, p. 61-62. [Ed. br.: *A Natureza*, trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 2000.]

3. O aforismo de Heráclito em Heidegger

Em nosso mundo contemporâneo não se fala mais em segredo da natureza, e Ísis é enviada, com seu véu, ao país dos sonhos. Mas o aforismo de Heráclito é sempre vívido e continua a alimentar a reflexão. Heidegger reatualiza o aforismo de Heráclito[18]. Ele identifica a *physis* de Heráclito com o que denomina o Ser e dá de seu aforismo várias traduções, muito diferentes mas convergentes[19]: "O Ser ama tornar-se invisível"[20]; "Um velamento faz parte integrante do desvelamento"[21]; "O Ser (o aparecer desabrochando) pende por si mesmo ao fechamento de si mesmo"[22]; "O esconder-se pertence à predileção do Ser"[23]. Ou ainda as duas fórmulas citadas por Alain Renaut[24]: "O Ser se subtrai mostrando-se no existente como tal [*dans l'étant comme tel*]" e "O Ser se recolhe enquanto se mistura no existente [*dans l'étant*]". Seria preciso repor essas diferentes traduções no quadro da evolução, muitas vezes inesperada, do pensamento de Heidegger: notadamente a noção de ser é aí submetida a um perpétuo devir. Essa tarefa ultrapassaria o quadro de nosso estudo. Das fórmulas heideggerianas só reterei portanto o que se relaciona com a perspectiva geral desta obra.

Para compreender o sentido de suas traduções do aforismo de Heráclito, é preciso tentar vislumbrar o que significavam para ele as palavras "Ser", "existente". Aos olhos de Heidegger, somos habituados a prestar atenção somente em objetos determinados, o homem, o cachorro, a árvore, a estrela, a mesa. É isso que Heidegger chama de "existentes" [*étants*]. O existente interessa ao homem por suas qualidades, sua utilidade, sua finalidade. É uma coisa, em relação a outras coisas. O fato de que os existentes *sejam* não interessa aos homens:

18. Sobre esse tema, cf. o excelente artigo de A. RENAUT, La nature aime à se cacher, *Revue de métaphysique et de morale*, 81 (1976), p. 62-111, e as páginas que Marlène ZARADER consagrou a esse problema em seu livro *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, 1990, p. 33-47.
19. Cf. M. ZARADER, *Heidegger et les paroles de l'origine*, p. 41.
20. M. HEIDEGGER, *Le principe de raison*, trad. Préau, Paris, 1962, p. 155.
21. Ibid., p. 164.
22. M. HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, trad. G. Kahn, Paris, 1967, p. 126.
23. Ce qu'est et comment se détermine la *phusis*, trad. F. Fédier, in M. HEIDEGGER, *Questions*, I e II, trad. Axelos et al., Paris, 1990, p. 581.
24. A. RENAUT, La nature aime à se cacher, p. 107.

Pouco importa ao homem mergulhado na existência cotidiana que as coisas *sejam*, que se achem fundadas no Ser. Só o existente interessa, mas o Ser do existente lhe permanece estranho. "O tempo está ruim". O tempo ruim nos basta, esse "está" não tem peso. Todo comportamento humano faz eclodir essa antinomia, de que o homem conhece o existente, mas esquece o Ser[25].

Aqui existe uma oposição radical entre o ser-particípio e o ser-infinitivo. O Ser não é uma coisa entre outras, mas atualidade, presença. O que aparece são os existentes, o que não aparece é a própria aparição, isto é, o Ser. O que se manifesta são os seres presentes, o que é escondido é a Presença que faz aparecer os existentes, o que esquecemos totalmente é sua aparição diante de nós.

É esse paradoxo que funda a exegese heideggeriana do fragmento de Heráclito. Heidegger compreende a palavra *physis* na perspectiva do sentido original que tinha em grego:

> O que diz a palavra *physis*? Ela diz o que desabrocha a partir de si mesmo [...], a ação de se desdobrar abrindo-se e, em tal desdobramento, fazer sua aparição, manter-se como aparece, e aí permanecer[26].

Ele descreve esse processo como um *Aufgehen*, isto é, como ação de eclodir, de se inserir, de aparecer. Para Heidegger, a idéia ocidental de natureza, em suas origens, resulta da visão grega do ser como eclosão, como emergência[27]. Heidegger compreende pois as três palavras do aforismo de Heráclito como significando que a "eclosão", o desvelamento, que é a *physis*, é inseparável de um velamento (Schelling já tinha dito: "O desenvolvimento supõe um envolvimento")[28]:

> Heráclito quer dizer que deter-se, manter-se em reserva, faz parte do ser. Com isso não diz de forma alguma que o ser não seria outra coisa senão se despir, mas sim isso: sem dúvida o ser se desdobra como *physis*, como desvelamento, como aquilo que é de si manifesto, mas esse desvelamento

25. Notas tomadas no curso de lógica de Heidegger (1944) por A. de Waelhens e W. Biemel, citadas por eles na introdução a M. HEIDEGGER, *De l'essence de la vérité*, Louvain/Paris, 1948, p. 19-20.

26. M. HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, cit. por M. ZARADER, *Heidegger et les paroles de l'origine*, p. 36.

27. Cf. M. ZARADER, *Heidegger et les paroles de l'origine*, p. 37.

28. Cf. anteriormente, p. 322.

> é inseparável de um velamento. Sem velamento, como seria possível um desvelamento? Dizemos agora: o ser se apresenta a nós, mas de tal modo que ao mesmo tempo nos subtrai sua essência. Tal é a significação das palavras "história do ser"[29].

Mas esse tema autoriza muitas variações. Em O *princípio da razão*, que acaba de ser citado, trata-se do que Heidegger chama de a "história do ser". Trata-se portanto do declínio do pensamento no esquecimento do Ser, que caracteriza a história da filosofia. A história da filosofia torna-se "uma aproximação do velamento do Ser e seu esquecimento"[30].

Mas também se trata da antinomia, interior ao Ser, entre o velamento e o desvelamento. Tentando fazer compreender o que representa para ele o aforismo de Heráclito, diz Heidegger:

> O que significa isso? Acreditou-se, acredita-se que é: sendo o ser de difícil acesso, são necessários muitos esforços para retirá-lo de seu esconderijo, e fazer que perca, se podemos dizer assim, o gosto de se esconder. É tempo, porque aumenta a necessidade, de pensar o contrário: recolher-se, albergar-se em seu próprio retiro pertence à predileção do ser, isto é, aquilo em que ele firma seu desdobramento. E o desdobramento do ser significa eclodir, desabrochar no espaço do não-recolhido — [...] *physis*. Somente o que, segundo seu desdobramento, se abre e eclode, e não pode senão eclodir, só pode gostar de novamente eclodir. Só o que é abertura de eclosão pode ser reeclosão. Por isso não convém ultrapassar o *kryptesthai* da *physis*, extirpá-lo; bem mais pesada é a tarefa de deixar à *physis*, em toda a pureza de seu desdobramento, o *kryptesthai* como parte integrante da *physis*. O Ser e a abertura da eclosão que eclode por si mesma[31].

O aforismo de Heráclito está ligado, aos olhos de Heidegger, à sua própria doutrina da *a-letheia*, segundo a etimologia heideggeriana da palavra grega que designa a verdade: *a-letheia* quer dizer não-esquecimento, não-velamento. Mas também a verdade, concebida como des-velamento, supõe um velamento. A *physis*, igualmente, é um desvelamento que é velamento, uma eclosão que é ocultação: desabrochar é velar-se, velar-se é se manifestar. Por isso Heidegger chama ao Ser o Segredo, o Enigma, o Misté-

29. M. HEIDEGGER, *Le principe de raison*, p. 155.

30. A. RENAUT, La nature aime à se cacher, p. 111.

31. M. HEIDEGGER, Ce qu'est et comment se détermine la *phusis*, trad. F. Fédier, p. 581-582.

rio (*Geheimnis*)[32]. Acentua-se ainda mais o movimento, que se esboçava de Goethe a Nietzsche, para reconhecer que a Natureza ou a Verdade é inseparável de seus véus.

É inerente ao homem esquecer o ser. Para viver, o homem deve se interessar pelos existentes. Hipnotizado pelo cuidado das coisas, coisas que considera prontas, o homem não pode prestar atenção à sua eclosão, à sua emergência, à sua *physis*, à sua natureza no sentido etimológico da palavra. Como diz Jean Wahl: "Esse ato [= o esquecimento do ser em favor do existente] nos constitui de algum modo, nós sempre o realizamos, é nosso destino de homens realizá-lo. Somos sempre os assassinos do ser"[33]. Pode-se dizer do Ser de Heidegger aquilo que Plotino dizia do Um: "Ele não está ausente de nada, e todavia está ausente de tudo, de modo que presente, não está presente, senão para aqueles que são capazes de recebê-lo"[34]. Sua presença é de algum modo uma presença-ausência. Esse esquecimento do Ser explica a situação do homem. Ele "erra": "A agitação que foge ao mistério para se refugiar na realidade corrente e empurra o homem de um a outro objeto cotidiano, fazendo-lhe faltar o mistério, é errar"[35]. Para retomar o vocabulário utilizado em *Ser e Tempo*, o homem vive habitualmente na inautenticidade mas pode ter acesso, de modo precário, à autenticidade e à lucidez afrontando o mistério do Ser.

Os filósofos e cientistas dos séculos anteriores, em sua maioria, falavam em desvelar a natureza, em descobrir seus segredos. Aqui, o Ser, que tomou o lugar da natureza, não precisa ser descoberto, mas é ao mesmo tempo o que aparece e o que não aparece. O enigma absoluto é a "eclosão". Alain Renaut, no estudo de que falamos[36], emprega a propósito esta fórmula: "O próprio Ser é aqui a Esfinge".

Heidegger tem razão em interpretar dessa forma o aforismo de Heráclito? Ele tem certamente razão de compreender *physis* no sentido de "eclosão", de ação de fazer aparecer. Tem igualmente razão em reconhecer no aforismo o método de Heráclito de buscar apreender a identidade dos contrários. Entretanto, não penso que Heráclito tenha podido

32. Cf. M. Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, p. 46-47.

33. J. Wahl, *Sur l'interprétation de l'histoire de la métaphysique d'après Heidegger*, Les Cours de Sorbonne, Centre de Documentation Universitaire, p. 104.

34. Plotino, *Enéadas*,VI, 9 [9], 4, 24-26.

35. M. Heidegger, *De l'essence de la vérité*, p. 96.

36. A. Renaut, La nature aime à se cacher, p. 109. Ver, anteriormente, p. 325.

conceber o Ser (*einai*) como uma eclosão e um fazer aparecer, isto é, que o tenha identificado à *physis*.

4. Angústia, náusea, admiração

Reencontramos assim em Heidegger o sentimento de angústia que tínhamos visto aparecer no pré-romantismo e no romantismo alemães, em Goethe e em Schelling por exemplo. Heidegger analisou esse sentimento sobretudo em *Ser e Tempo*. Alphonse de Waelhens resumiu admiravelmente o pensamento de Heidegger:

> O que nos espanta diante desse mundo [...] ao qual somos entregues sem defesa nem socorro, é [...] o fato bruto, nu, inexorável e insuperável de nosso estar-no-mundo. O que me faz recuar da angústia é essa exterioridade na qual estou mergulhado para aí fazer minha carreira de existente, sem ter querido e sem poder impedir seu desenrolar. A angústia nasce de nossa condição e a revela para nós. Ela é o verdadeiro sentimento da situação original[37].

Portanto, como em Schelling, o terror e a angústia são provocados pelo puro estar-aí, quer dizer, pelo estar-no-mundo percebido em sua nudez, separado do ambiente habitual de nossa vida cotidiana, no qual nos refugiamos para nos abrigar da angústia. Nessa angústia diante do estar-no-mundo inclui-se também a tomada de consciência do fato de que o estar-no-mundo significa estar-para-a-morte, e, mais profundamente, que o Ser é inseparável do Nada. Jean Wahl pensava que a grande diferença entre a angústia kiekegaardiana e a angústia heideggeriana consiste em que a primeira é de ordem psicológica e religiosa — ela é provocada pela consciência do pecado — enquanto a segunda é "ligada a um fato cósmico", à consciência de uma existência que se destaca sobre o fundo do nada[38]. Alphonse de Waelhens corrige essa afirmação esclarecendo que a angústia tal como a concebe Heidegger é também de ordem "espiritual", na medida em que essa angústia diante do mundo é finalmente "a angústia do homem diante de sua própria solidão"[39].

37. A. de Waelhens, *La philosophie de Martin Heidegger*, Louvain, 1942, p. 122-123, resumindo *Ser e Tempo*, § 40.

38. J. Wahl, *Études kierkegaardiennes*, Paris, 1938, p. 221, n. 2.

39. A. de Waelhens, *La philosophie de Martin Heidegger*, p. 127.

O sentimento de angústia continuou a ter seu lugar nas filosofias posteriores a Heidegger. Em seu romance *A náusea*, Sartre descreve a tomada de consciência de estar-no-mundo, feita por seu herói, no jardim de Bouville, diante de uma raiz de árvore: note-se aqui que o que provoca a náusea de Sartre é um ser natural. Podemos nos perguntar se um objeto fabricado pelo homem teria o mesmo efeito. O que provoca a angústia é o caráter inexplicável da presença da natureza. Nessa experiência, todos os seres perdem sua diversidade, sua individualidade, são puro existir: "Não temos nenhuma razão de estar aí, nem uns nem outros". Ele descobre então o absurdo fundamental da existência: "Nada — nem mesmo um delírio profundo e secreto da natureza — poderia explicá-lo". "Existir é estar-aí, simplesmente. [...] Nenhum ser necessário pode explicar a existência. [...] Tudo é gratuito, este jardim, esta cidade e eu mesmo. Quando acontece de o percebermos, isso nos revira o coração, e tudo começa a flutuar... eis a náusea."[40] A descrição sartriana da tomada de consciência do existir é quase caricatural: os objetos que vê tornam-se "massas monstruosas e moles, em desordem — de uma pavorosa e obscena nudez". "Nós seríamos um monte de existentes atormentados, embaraçados com nós mesmos [...] cada existente confuso, vagamente inquieto, sentindo-se a mais com relação aos outros."

De fato, tomar consciência do fato inexplicável e contingente de nosso estar no mundo, experimentando a presença pura e bruta deste ou daquele objeto ou do mundo, não provoca necessariamente a angústia. Se a raiz da árvore do jardim de Bouville podia provocar a náusea em Sartre, no início do século (1902) um inseto num regador podia igualmente provocar a admiração extática de Hugo von Hofmannsthal:

> Outra tarde, encontro sob uma nogueira um regador cheio pela metade, que um jardineiro esqueceu ali, e esse regador com água dentro, escurecida pela sombra da árvore, com um escaravelho indo de um lado ao outro da superfície dessa água escura, essa conjunção de dados fúteis me expôs a uma tal presença do infinito, me atravessando da raiz dos cabelos à base dos calcanhares, que tive vontade de prorromper em palavras que, se as houvesse achado, teriam aterrado esses querubins nos quais não creio[41].

O sentimento de angústia, que eu saiba, não tem um papel importante na filosofia de Maurice Merleau-Ponty, que preferia falar de "espanto filosófico"[42]. E todavia também ele apresenta a existência do mundo como um mistério inexplicável, ao fim do prefácio de seu *A fenomenologia da percepção*:

> O mundo e a razão não são problema; dizemos, se queremos, que são misteriosos, mas esse mistério os define, não seria o caso de dissipá-lo por alguma solução. Ele está aquém das soluções. A verdadeira filosofia consiste em reaprender a ver o mundo[43].

Ao opor problema e mistério, Merleau-Ponty provavelmente alude à interessante distinção feita pelo existencialista cristão Gabriel Marcel. Para este, um problema diz respeito a qualquer coisa que nos é exterior. Podemos resolvê-lo mais ou menos facilmente, mas ele desaparece quando sua solução é encontrada: "Ao contrário, o mistério é alguma coisa em que me acho envolvido, cuja essência, conseqüentemente, não se encontra inteiramente diante de mim"[44]. Assim, ele não pode ser resolvido, nem explicado: estou implicado nele, não posso senão experimentá-lo.

A declaração de Merleau-Ponty elimina definitivamente a noção de segredo da natureza, concebido como uma espécie de enigma policial que bastaria desatar para que o problema fosse resolvido e a curiosidade satisfeita. Mas ela pode lembrar a atitude de Goethe com relação aos *Urphänomene*, fenômenos originários, para os quais inexiste explicação e diante dos quais devemos nos espantar e calar. Merleau-Ponty, por sua vez, vê na filosofia o que nos desperta para o que a existência do mundo e a nossa têm de problemático em si, a tal ponto que jamais seremos dissuadidos de buscar, como dizia Bergson, "no caderno do mestre"[45], isto é, a não ver nos fenômenos do mundo senão a cópia de modelos presentes num pensamento que seria transcendente ao mundo. Porque não é preciso que a filosofia oculte o mistério da existência pela intervenção de um Deus, de um Ser necessário que explicaria a existência do mundo. A existência do mundo não é um problema que se pudesse resolver por uma solução, mas é um mistério inexplicável. Toda explicação "parece bem prosaica ao filósofo com relação a essa emergência dos fenômenos em todos os estágios do mundo e desse conhecimento continuado que ele está ocupado em descrever"[46]. Se fôssemos julgar pelas páginas que seguem esse texto em *O elogio*

40. J.-P. Sartre, *La nausée*, Paris, 1948, p. 162-167.
41. Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de lord Chandos*, trad. J.-Cl. Schneider e A. Kohn, Paris, 1992, p. 47.

42. M. Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie*, Paris, 1960, p. 53.
43. M. Merleau-Ponty, *La phénomenologie de la perception*, Paris, 1945, p. XVI.
44. G. Marcel, *Être et avoir*, Paris, 1935, p. 145; ver também p. 169 e 249.
45. M. Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie*, p. 53.
46. Ibid.

da filosofia, que aludem a uma nova definição do sagrado, eu teria a tendência a admitir que se toda explicação é "prosaica" a tomada de consciência do mistério inexplicável da emergência do mundo é "sagrada".

Também Wittgenstein, no fim do *Tractatus logico-philosophicus*, evoca a existência, o estar-aí do mundo:

> O místico não é *como* (*wie*) é o mundo, mas o *fato de que* ele (*dass*) seja (6.44).

O "como é o mundo" é o agenciamento de fatos interiores ao mundo, isto é, o objeto da ciência, portanto algo que pode ser objeto de uma linguagem sensata, alguma coisa que é "dizível". "O fato de que o mundo seja" corresponde à existência do mundo, isto é, a alguma coisa que, para Wittgenstein, é inexprimível e só pode ser mostrada. Com efeito, é assim que Wittgenstein define "o místico": "Existe o inexprimível; ele se mostra, isso é o místico" (6.522). Num estudo escrito há mais ou menos quarenta anos, eu distinguia em Wittgenstein quatro tipos de uso da linguagem[47]. Há em primeiro lugar o uso *representativo* ou sensato: trata-se de proposições que têm uma forma lógica, ou seja, um sentido possível, porque são formadas por sinais que possuem todos uma significação. Em seguida existe o uso *tautológico* ou analítico ou desprovido de um conteúdo de sentido: trata-se de proposições propriamente lógicas. Também há igualmente o uso que se poderia chamar de *não-sensato*, que engendra pseudoproposições: a maioria das proposições filosóficas peca contra as leis da gramática e da sintaxe lógica; portanto elas não têm forma lógica nem sentido. Há enfim o uso que se poderia denominar *indicativo*[48]: esse uso é legítimo para Wittgenstein; a proposição não representa nada, mas nos mostra alguma coisa que não pode expressar.

É graças a esse uso indicativo da linguagem que podemos falar de uma experiência da existência do mundo. Trata-se bem de uma experiência e mesmo de uma experiência afetiva. Porque Wittgenstein fala de sentimento "místico" a propósito do que chama de o "sentimento do mundo". Em sua *Conferência sobre a ética* (1929-1930), alude a uma experiência que é "sua" experiência, e que consiste em se admirar com a existência do mundo[49]. É portanto a admiração, não a náusea, que Wittgenstein experimenta na

47. P. Hadot, Réflexions sur les limites du langage à propos du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, *Revue de métaphysique et de morale*, 63 (1959), p. 477.

48. Esse adjetivo corresponde ao verbo *zeigen*.

49. L. Wittgenstein, *Leçons et conversations*, Paris, 1992, p. 148-149.

presença da existência do mundo. Todavia a existência do mundo, para ele, é totalmente inexplicável e inexplicada, pois não pode ser enunciada numa proposição representativa.

Disse Merleau-Ponty, como vimos, que a propósito do mundo não se poderia formular um problema que admitisse uma solução, que pudesse portanto ser dissipado. Wittgenstein situa-se na mesma perspectiva: a impossibilidade de responder suprime a possibilidade da questão: "Com relação a uma resposta que não se pode formular, não se pode formular uma pergunta" (6.5). Merleau-Ponty dizia que nossa relação com o mundo não se situa na ordem do problema (subentendido: como é o caso da pesquisa científica), mas na ordem do mistério. Wittgenstein não emprega aqui a palavra "problema", mas a palavra "enigma". "O *Enigma* não existe" (6.5). Poder-se-ia com efeito pensar que, assim como a ciência resolve pouco a pouco os problemas particulares concernentes aos fatos que constituem o mundo, também a propósito do mundo em sua totalidade poder-se-ia resolver o problema de sua existência. Aí haveria portanto um Enigma em si para resolver. Contudo, como na perspectiva do uso da linguagem não se pode exprimir, a propósito do mundo, qualquer solução, daí resulta que "com relação a uma resposta que não se pode formular, também não se pode formular a pergunta" e, em conseqüência: "o Enigma não existe". Como para Merleau-Ponty, para Wittgenstein as hipóteses metafísicas não trazem qualquer solução:

> A imortalidade temporal da alma, quer dizer, sua sobrevivência eterna após a morte, não somente não é garantida de modo algum, mas sobretudo sua suposição não busca até mesmo o que se gostaria de obter com ela. Um enigma é resolvido porque eu sobrevivo eternamente? Essa vida eterna não é tão enigmática quanto a vida presente? (6.432).

Em sua totalidade, o mundo é inexplicável (6.371-6.372). Wittgenstein censura à ciência moderna que dê a impressão de que tudo é explicado, embora nada o seja. Porque não podemos sair do mundo para tratá-lo como um objeto de estudo. Somos no mundo, como somos na linguagem.

Para Merleau-Ponty o mundo é um mistério insolúvel, e daí tira esta conclusão: "A filosofia deve reaprender a ver o mundo". Wittgenstein por sua vez, ao fim do *Tratactus*, aconselha o leitor a ultrapassar todas as proposições do livro, para ver o mundo de um modo justo (6.54). Simplificando bastante, evidentemente, poder-se-ia dizer que tanto num como no outro "ver o mundo" é voltar à percepção do mundo tal como ele nos aparece,

percepção fenomenológica e estética em Merleau-Ponty, percepção estética e atitude ética em Wittgenstein — porque, para ele, o mundo e a vida (em sentido ético) coincidem. Poderíamos talvez descobrir um certo parentesco entre a justa visão do mundo segundo Wittgenstein e a visão desinteressada do mundo segundo Schopenhauer[50]. Com efeito, Schopenhauer, falando da contemplação desinteressada do mundo, liberado assim do princípio de razão, tinha evocado a fórmula spinoziana: conceber as coisas na perspectiva da eternidade (*sub specie aeternitatis*)[51], para ilustrar a idéia de que o indivíduo que contempla dessa forma ultrapassa sua individualidade e se identifica com o sujeito eterno do conhecimento. Ora, o autor do *Tractatus* escreve por sua vez: "Contemplar o mundo *sub specie aeternitatis* é contemplá-lo enquanto totalidade — mas totalidade limitada. O sentimento do mundo enquanto totalidade limitada constitui o sentimento[52] místico" (6.45). Ora, segundo Wittgenstein, não se deve entender a eternidade como uma duração temporal infinita, mas como a intemporalidade: "vive eternamente quem vive no presente" (6.4311). A "justa visão do mundo" talvez fosse então a percepção desinteressada, ou seja, estética e ética do mundo no momento presente, como se ele fosse percebido pela primeira e pela última vez, logo, enfim, numa espécie de intemporalidade. Voltamos assim à experiência da admiração que Wittgenstein experimentava diante do mundo e de que falamos acima[53].

Só esbocei essa comparação entre dois filósofos tão diferentes, Merleau-Ponty e Wittgenstein, para deixar entrever uma certa tendência geral da filosofia do século XX que consiste em renunciar às explicações abstratas da existência do mundo para abrir a possibilidade de uma experiência do mistério da existência no mundo e de um contato vivido com o inexplicável jorro da realidade, com a *physis* no sentido original da palavra.

50. Cf. acima, capítulo 18, p. 236.
51. SPINOZA, *Éthique*, 4ª parte, pref.
52. Sobre essa tradução, cf. L. WITTGENSTEIN, *Letters to C. K. Ogden*, Oxford, 1983, p. 36-37.
53. Cf. acima, p. 332.

CONCLUSÃO

Acabamos de percorrer quase 25 séculos e só podemos estar espantados pela extraordinária longevidade das fórmulas, das representações, das imagens que foram inventadas pela Grécia antiga. Pode-se dizer, por exemplo, que o pensamento de Heidegger, escrevendo no século XX, foi em grande parte inspirado pela reflexão sobre o aforismo de que falamos ao longo deste livro e que data do século V antes de nossa era. Como não pensar aqui no que Nietzsche dizia da "boa frase":

> Uma boa frase é dura demais para os dentes do tempo e todos os milênios não conseguem consumi-la, pois serve a todo instante de alimento; por isso ela é o grande paradoxo da literatura, o imperecível no meio de tudo que muda, o alimento que sempre continua apreciado, como o sal e, ainda como ele, jamais se torna insípido[1].

A boa frase alimenta sem fim toda a seqüência das gerações, mas sua substância nutritiva sofreu mutações inesperadas no curso dos séculos. Foi assim que vimos como as três palavrinhas de Heráclito sucessivamente significaram que tudo que nasce tende a morrer, que a natureza é difícil de conhecer, que ela se encobre em formas sensíveis e mitos, que esconde em si mesma virtudes ocultas, mas também que o Ser está originalmente num

1. NIETZSCHE, *Humain trop humain*, seguido de *Fragments posthumes* (1878-1879), § 168, t. III, 2ª parte, p. 74.

estado de contração e de não-desdobramento, e, finalmente, com Heidegger, que o Ser desvela velando-se. Sucessivamente, essas palavrinhas serviram para explicar as dificuldades da ciência da natureza para justificar a exegese alegórica dos textos bíblicos ou para defender o paganismo, para criticar a violência feita à natureza pela técnica e pela mecanização do mundo, para explicar a angústia que inspira ao homem moderno seu estar-no-mundo. Portanto, a mesma fórmula assumiu sentidos novos através dos séculos. Escrever a história dessa recepção é escrever a história de uma série de contra-sensos, mas de contra-sensos criadores, na medida em que essas três palavrinhas serviram para exprimir, mas talvez também para fazer aparecer, perspectivas sempre novas sobre a realidade, e também atitudes diversas com relação à natureza, admiração ou hostilidade ou angústia.

O mesmo acontece com a metáfora sobre os segredos da natureza. Ela continuou viva através dos meandros da história da ciência da natureza, igualmente durante a revolução mecanicista e durante a expansão do romantismo, mas implica todo um conjunto de representações, umas conceituais, outras imaginativas, que evoluíram consideravelmente no curso dos séculos. Originalmente, ela supõe que os deuses guardam ciosamente os segredos de fabricação dos seres naturais. Com a personificação da natureza, que se operou a partir do século IV antes da nossa era, assumiu-se que era a própria Natureza que se recusava a desvelar seus segredos. Essa representação metafórica podia significar que a natureza encobre em si mesma virtualidades, razões seminais ocultas, que podem se manifestar por si mesmas ou ser trazidas à luz pela constrição da magia e da mecânica. Ela também pode significar que os fenômenos naturais são difíceis de conhecer, notadamente em seus aspectos invisíveis, quer se trate de átomos ou de partes interiores do corpo. Por isso, quando o microscópio abriu para o homem o universo do infinitamente pequeno, os cientistas puderam proclamar que haviam descoberto os segredos da natureza. Nessa época, isto é, no século XVII, no início da revolução mecanicista, podem-se descobrir dois níveis da representação dos segredos da natureza. São, por um lado, os fenômenos naturais que se descobrem pela observação munida de instrumentos, mas também, e sobretudo, as leis matemáticas de seu funcionamento e, por outro lado, as decisões divinas impenetráveis que fazem que tenha sido criado esse universo, entre todos os possíveis.

Ao longo de nosso relato, pudemos observar duas atitudes fundamentais com relação aos segredos da natureza: uma voluntarista, a outra contemplativa. Pusemos a primeira sob o patrocínio de Prometeu, que se

consagrando ao serviço dos homens subtrai, com astúcia ou com violência, os segredos divinos. Essa atitude, aliás, reivindicou sua legitimidade desde cedo ao afirmar o direito do homem de dominar a natureza — conferido ao homem pelo Deus do Gênesis — e de submetê-la, se necessário, a um procedimento judiciário e mesmo à tortura para fazer liberar seus segredos: essa metáfora célebre de Francis Bacon será ainda empregada por Kant ou por Cuvier. Magia, mecânica e técnica se situam nessa tradição, e, além disso, têm por fim, cada uma à sua maneira, defender os interesses vitais do homem. Metaforicamente, a recusa da natureza a liberar seus segredos é interpretada como uma atitude hostil ao homem. A natureza opõe-se ao homem, sendo preciso vencê-la e domar. Quanto à outra atitude, a colocamos sob o patrocínio de Orfeu. Dessa vez, se a natureza quer se ocultar, é notadamente porque a descoberta de seus segredos é um perigo para o homem. Intervindo tecnicamente nos processos naturais, o homem arrisca-se a perturbá-los e, pior ainda, a desencadear conseqüências imprevisíveis. Nessa perspectiva, a abordagem filosófica ou estética, o discurso racional e a arte, dois procedimentos que têm fim em si mesmos e que supõem uma atitude desinteressada, serão os melhores meios de conhecer a natureza. Ao lado da verdade científica, dever-se-ia admitir também uma verdade estética que procura um autêntico conhecimento da natureza.

Essas duas atitudes são, em si, inteiramente legítimas, mesmo quando se podem apontar em ambas graves desvios possíveis. E, por mais que sejam opostas, não se excluem mutuamente de modo total. Notadamente os cientistas modernos, que, como Jacques Monod, praticam uma ciência indissoluvelmente ligada à técnica, não deixam de proclamar o valor absoluto da ciência desinteressada, de uma pesquisa fundamental que tenha por fim o conhecimento em si mesmo.

Mas nosso relato também foi o da vida e da morte, não da natureza, mas da idéia dos segredos da natureza. Embora essa idéia tenha sido ainda vívida após o desabrochar da revolução mecanicista, ela desapareceu pouco a pouco, sob a influência de dois fatores. De um lado, a idéia de segredo da natureza era, querendo-se ou não, associada a uma certa personalização da natureza e implicava uma oposição entre uma casca visível e um cerne oculto, entre um exterior e um interior. Os progressos da ciência e do racionalismo puseram fim a essas representações. De outro lado, os progressos científicos levaram os filósofos a desviar sua atenção da explicação dos fenômenos físicos, abandonada a partir daí à ciência, para dirigi-la em direção ao problema do próprio ser.

Ainda aqui encontramos um tema antigo que desempenhou um papel capital na formação do pensamento ocidental. Trata-se agora da autodefinição da deusa de Sais, assimilada a Ísis por Plutarco: "Eu sou a que foi, a que é e a que será. Nenhum mortal levantou meu véu". Sob a influência da exegese maçônica desse texto, ao fim do século XVIII, Ísis, que até aí era a personificação alegórica da Natureza, tornar-se-á doravante o símbolo do ser universal, infinito e indizível. O véu de Ísis não significa mais os segredos da natureza, mas o mistério da existência. Contudo, ao mesmo tempo, a Ísis que vemos desvelada e de algum modo submissa no frontispício das obras científicas dos séculos XVII e XVIII, porque representava a natureza como objeto de observações, de experimentações e de cálculos científicos, torna-se dessa vez um objeto de veneração, de respeito e mesmo de terror. Toma-se a sério a advertência da deusa de Sais: nenhum mortal levantou meu véu. A alegoria do véu de Ísis fornece também aos românticos um meio literário de expressar emoções que, sem dúvida, não eram inteiramente novas, mas tornadas cada vez mais intensas, desde Rousseau, Goethe e Schelling: ao mesmo tempo a admiração e o terror perante a existência do mundo e do homem no mundo. Daí para a frente não mais se tratava de resolver enigmas particulares concernentes ao funcionamento dos fenômenos naturais, mas de tomar consciência do que há de radicalmente problemático e misterioso no surgimento da totalidade do real. Pode-se observar a permanência dessa tradição até a nossa época.

O leitor terá percebido, de passagem, os temas que me seduzem e sobre os quais me detive: uma idéia, uma experiência. Uma idéia: a natureza é arte e a arte natureza, a arte humana não passando de um caso particular da arte da natureza; idéia que nos permite, creio, melhor compreender ao mesmo tempo o que pode ser a arte e o que pode ser a natureza. Uma experiência: a de Rousseau, de Goethe, de Hölderlin, de Van Gogh, de tantos outros ainda; a experiência que consiste em tomar intensamente consciência do fato de que fazemos parte da natureza, de que nesse sentido somos nós mesmos essa natureza infinita e indizível, que nos engloba totalmente. Lembremo-nos de Hölderlin: "Tornar-se um com todas as coisas vivas, retornar, por um radioso esquecimento de si, ao Todo da Natureza"; lembremo-nos de Nietzsche: "Ir além de mim-mesmo e de ti-mesmo. Experimentar de um modo cósmico".

APÊNDICES

INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

Citações de textos antigos

As referências às citações dos textos antigos estão dadas nas notas. Todavia, para os autores muito "clássicos", como Aristóteles ou Platão, não fiz, em geral, referências a edições ou traduções particulares, contentando-me em reproduzir as referências usuais que figuram à margem de todas edições — por exemplo, para Platão, *Banquete*, 208 e — ou ainda as divisões por livros, capítulos e parágrafos utilizadas habitualmente para citar autores como Cícero ou Sêneca.

Os seguintes escritores:

Aratus
Aristóteles
Aulo Gélio
Catulo
Celso
Claudiano
Ésquilo
Eurípides
Estrabão
Fírmico Materno
Heródoto
Hipócrates (*Escritos hipocráticos*)
Homero (*Ilíada* e *Odisséia*)
Horácio
Hygin
Juliano
Lucrécio
Macróbio
Oráculos caldeus
Ovídio
Píndaro
Plínio (*História natural*)

Plotino
Plutarco
Prudêncio
Sêneca
Sílio Itálico
Sófocles
Xenofonte

são citados segundo a edição e a tradução, às vezes modificada, da Collection des Universités de France, coleção também chamada "Guillaume Budé", publicada por Les Belles Lettres.

Para completar as sucintas indicações dadas em nota, os dados que seguem destinam-se a ajudar o leitor que quiser, ele mesmo, consultar os textos, fornecendo-lhe informações sobre as coleções de textos antigos que utilizei.

Abreviações:

CAG	*Commentaria in Aristotelem Graeca*, Berlin.
CSEL	*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Wien (Áustria).
CUF	Collection des Universités de France, Paris, Les Belles Lettres.
Dumont	J.-P. Dumont, *Les présocratiques*, Paris, Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
GF	Collection Garnier Flammarion, Paris, Flammarion.
Pléiade	Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
LCL	Loeb Classical Library, Cambridge (Mass.)/London.
SC	Sources chrétiennes, Paris, Le Cerf.
SVF	*Stoicorum Veterum Fragmenta*, ed. H. von Arnim, I-IV, Leipzig, 1905-1924, reed. Stuttgart, Teubner, 1964.

ARISTÓTELES: as traduções citadas foram extraídas, às vezes com modificações, seja da tradução de alguns escritos feita por J. Tricot na Bibliothèque des textes Philosophiques, Paris, Vrin, 1951-1970, seja das traduções que se encontram na CUF ou na GF (nesse último caso, especialmente a *Ética a Nicômaco*).

AGOSTINHO: as diferentes obras são citadas segundo a edição e a tradução da Blibliothèque augustinienne, Oeuvres de saint Augustin, Turnhout, Brepols.

CÍCERO: as traduções citadas foram extraídas, às vezes com modificações, da tradução quase completa da CUF, especialmente *Des termes extrêmes des biens et des maux*. Alguns tratados estão traduzidos na coleção GF,

especialmente os *Nouveaux livres académiques*, o *Lucullus*, e o tratado *De la nature des dieux*.

DIÓGENES LAÉRCIO (citado: Diógenes Láercio), *Vies et doctrines des philosophes illustres*, tradução sob a direção de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, Librairie générale française, 1999. Algumas vezes eu modifiquei as traduções.

HÉRMIAS, *Commentaire sur le Phèdre*, texto grego: Hermias von Alexandrien, *In Platonis Phaedrum Scholia*, ed. P. Couvreur, Paris, 1901, reed. Hildesheim, 1971; trad. alemã: Hildegund Bernard, Hermeias von Alexandrien, *Kommentar zu Platons Phaidros*, Tübingen, 1997.

HIPÓCRATES, *L'ancienne médecine*, introdução, tradução e comentário de A.-J. Festugière, nos *Études et commentaires*, t. IV, Paris, 1948.

LACTÂNCIO, *Institutions divines*, edição e tradução Monnat, livro I (SC nº 326), livro II (SC nº 337), livro IV (SC nº 377), livro V (SC nºs 204-205), Paris, 1986-1992. Ainda não existe uma tradução recente do livro III (a tradução de J. A. C. Buchon, *Choix de monuments primitifs de l'Église chrétienne*, Paris, 1837, não é muito confiável). Encontra-se o texto latino em CSEL, t. 19, Viena, 1890. De la colère de Dieu, edição e tradução de Chr. Ingremeau (SC nº 289), Paris, 1982.

LUCRÉCIO, *De la nature*, texto estabelecido e traduzido por A. Ernout, t. I-II, CUF, 1924 (reedições); ver também Lucrécio, *De rerum natura*, comentário exegético e crítico de A. Ernout e L. Robin, CUF, 1925-1926; Lucrécio, *De la nature*, traduzido do latim por J. Kany-Turpin, Paris, Aubier, 1993.

MARCO AURÉLIO: fiz minha própria tradução dos *Écrits pour lui-même* [*Solilóquios*], cujo texto grego encontra-se na CUF, éd. Trannoy, 1924 (reedições), e sobretudo na edição de J. Dalfen, Leipzig, Teubner, 1972, 2. ed., 1987.

FÍLON DE ALEXANDRIA: as traduções (o título das obras está em latim, conforme no início da coleção) foram extraídas, às vezes com modificações, da tradução completa acompanhada do texto grego e realizada por diferentes autores de *Les oeuvres de Philon d'Alexandrie*, publicadas por R. Arnaldez, Cl. Mondésert, J. Pouilloux, Paris, Le Cerf, 1962-1992.

PLATÃO: as traduções citadas foram extraídas, às vezes com modificações, da tradução completa da CUF. Também existem outras traduções, notadamente a da *Bibliothèque de la Pléiade* e as que foram publicadas pela GF.

PLOTINO, *Ennéades*, edição e tradução de É. Bréhier, CUF, 1924-1938; para *Ennéades* VI, 7 (*Traité* 38), eu retirei as citações de minha tradução publicada na coleção *Les Écrits de Plotin*, sob a direção de P. Hadot, Paris, Le Cerf, 1988.

PLUTARCO: as traduções citadas foram extraídas, seja da tradução muito adiantada de *Vies* e das *Oeuvres morales* da CUF, seja das traduções de tratados antiestóicos, que estão reunidas, com os textos de outros autores, na *Bibliothèque de la Pléiade*, com o título *Les stoïciens*.

PORFÍRIO, *De l'abstinence*, livros I-IV, edição e tradução J. Bouffartigue, M. Patillon e A. Segonds, CUF, 1979-1995. *Vie de Pythagore*, *Lettre à Marcella*, edição e tradução É. des Places, CUF, 1982. *Sententiae*, edição do texto grego de E. Lamberz, Leipzig, Teubner, 1975; uma tradução francesa aparecerá em breve. *Lettre à Anébon*, texto grego e tradução italiana, Porfírio, *Lettera ad Anebo*, a cura di A. R. Sodano, Nápoles, 1956; uma tradução francesa aparecerá em breve.

PROCLO, *Commentaire sur le Timée*, tradução de A.-J. Festugière, t. I-V, Paris, Vrin, 1966-1968. *Commentaire sur la République*, tradução de A.-J. Festugière, t. I-III, Paris, Vrin, 1970. As referências das edições críticas do texto grego da coleção Teubner encontram-se na margem da tradução de Festugière.

SIMPLÍCIO, *Commentaire sur la Physique d'Aristote*: não existe tradução francesa; texto grego: *In Aristotelis Physicorum libros quattuor priores Commentaria*, edição H. Diels, Berlin, CAG, t. 10, 1882. *Commentaire sur le traité Du ciel d'Aristote*, tradução francesa inédita de Ph. Hoffmann; texto grego: *In Aristotelis De Caelo Commentaria*, edição I. L. Heiberg, Berlin, CAG, t. 7, 1894.

XENÓCRATES, fragmentos: R. Heinze Xenokrates, *Darstellung der Lehre und Sammlung der Fragmente*, Leipzig, 1892; ver também M. Isnardi Parente, Senocrate, Ermodoro, *Frammenti*, Nápoles, 1982.

CITAÇÕES DE AUTORES MODERNOS

Abreviações

HA (Hamburger Ausgabe): *Goethes Werke*, t. 1-14, edição de Erich Trunz, 1ª edição publicada em Hamburgo, Christian Wegner Verlag, 1948-

1969, reedição publicada em Munique, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1981-1982.

HA (Hamburger Ausgabe): *Goethes Werke*, t. 1-4, e *Briefe an Goethe*, t. 1-2, edição de K.-R. Mandelkow, 1ª edição publicada em Hamburgo, Christian Wegner Verlag, 1965-1967, reedição publicada em Munique, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1976-1982.

NRF: Friedrich Nietzsche, *Oeuvres philosophiques complètes*, t. I-XIV, Paris, Gallimard, 1974 e seguintes.

WA (Weimarer Ausgabe): Goethes Werke, Hgb. im Auftrag der Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, 1887-1919.

HEIDEGGER, M., *Être et Temps*. Existe uma tradução não comercializada de E. Martineau, Paris, 1985.

NIETZSCHE, F., ver NRF. Mas, para certas obras, como *La naissance de la tragédie*, *Considérations intempestives*, *Le gai savoir*, *Par-delà le bien et le mal*, preferi às vezes outras traduções cujas referências bibliográficas foram dadas em nota.

RILKE, R. M., *Élégies de Duino*, *Les sonnets à Orphée*, introdução e tradução de J.-F. Angelloz, Paris, Aubier, 1943.

WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-philosophicus*, tradução de P. Klossowski, Paris, 1961. Mas não será inútil recorrer ao texto alemão e à tradução inglesa, publicada em Londres em 1922 (com numerosas reimpressões).

Complemento bibliográfico

Sobre o tema "Deus, eterno geômetra", cf. F. Ohly, "Deus geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott", em *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des frühen Mittelalters*, ed. por N. Kamp e J. Wollasch, Berlin, 1982, p. 13-42.

ÍNDICE DE NOMES

Abelardo 100
Abraão 65, 66, 68
Abt, A. 129
Achille Tatius 131
Acteon 317, 318
Adriano (imperador) 47, 259
Afonso X de Castela 138
Afrodite 42, 85, 164
Agostinho (santo) 95, 129, 130, 134, 141, 151, 161, 223, 224, 232, 239
Agrippa von Nettesheim, H. C. 134, 166, 167
Ajax 30
Alain 228, n. 30, 229
Alain de Lille 48
Albert, K. 238
Alcmeão de Crotona 49
Alexandre, M. 131
Alphonse de Waelhens 329
Ameisen, J.-C. 33
Anaxágoras 53, 61
Andler, A. 18
Andler, Ch., 310
Angelloz, J.-F. 119, 243, 277
Antifonte o Trágico 124
Antíoco de Ascalon 51, 114, 192
Apolo 17, 22, 28, 224, 261, 263
Apuleio 73, 129, 259
Aquiles 292
Aquiles (escudo de) 228, 231
Aquiles Tatins 131, n. 30
Aratus 188
Arcesilau 113, 114
Ariston de Quios 114
Aristóteles 22, 29, 39-45, 53-55, 62, 64, 68, 117, 124, 162, 178-180, 189, 197-199, 205-208, 212, 214, 215, 217, 223, 290
Aristóteles (pseudo) 55, 148
Armenini, G. B. 257
Arndt, M. 224
Arquimedes 125, 126, 127
Árquita de Taranto 125
Arriano 223
Artêmis de Éfeso 290
Assmann, J. 286, 288-290, 299, 323
Atenas 63, 203, 286
Átis 107
Aton (deus egípcio) 286
Aubenque, P. 37, 69
Augusto (imperador) 229, 269, 270
Aulo Gélio 198, 199
Avicena 87
Ayrault, R. 225, 243, 271, 275, 277, 280

Baader F. von 87, 136, 227
Baco v. Dionísio
Bachelard, G. 232
Bacon, F. 87, 103, 115, 116, 130, 136-138, 140-144, 151, 194-197, 318
Baillet, A. 149
Balaudé, J.-F. 19, 160
Ballanche, P. S. 297
Baltrusaitis, J. 256, 259, 288, 290
Barrias, L.-E. 264
Bastet (deusa egípcia) 287
Baubo 287, 306, 313, 315-317
Baumgarten, A. G. 235, 236, 284
Béguin, A. 227
Belarmino, R. 155, 184
Benveniste, É. 227, 228
Bergson, H. 44, 220, 221, 234, 245-247, 294, 331
Bernard, C. 32, 196
Bernard, W. 77
Bernard Silvestre 48
Bernardo Silvestre 100, 101
Bernauer, J. 108
Berthelot, M. 213
Bertran, E. 108
Betthausen, P. 250
Betz, H. D. 128, 287
Bianquis, G, 109, 226, 239, 243, 276, 294, 305, 309, 312
Bibesco (Marthe Lahovary), princesa Georges 32
Bidez, J. 81
Biemel, W. 326
Blasius, G. 256, 261
Blumenbach, J. 275
Blumenberg, H. 18, 108, 115, 116, 137, 148, 149, 156, 159, 161, 168, 184, 188, 197, 199, 224, 225
Boas, G. 164
Boaventura (São) 224
Boécio 100
Boehme, J. 88, 224, 225, 227, 322, 324
Bolos de Mendes 55
Bonnet 19, 216
Bonpland, A. 15
Borinski, K. 108
Borzeszkowski, H.-H. 213
Botticelli 85
Boudard, J.-B. 260, 261
Boudon-Millot 19
Boyancé, P. 61, 95, 169, 192, 229
Boyle, R. 157, 213
Bréhier, É. 61, 137, 191
Bremer, D. 37
Brentano, C. 297
Brentari, D. 5
Brion, M. 249
Brisson, J.-P. 164
Brisson, L. 42, 83, 177, 179, 230, 231
Broc-Lapeyre, M. 316
Browne, T. 225
Brunet, O. 244, 245
Bruno, G. 83, 87, 184, 195, 197, 318
Buffière, F. 60
Buffon, G. 216
Burke, E. 298
Burkert, W. 61
Bury, R. G. 53
Butler, E. M. 108

Caillois, R. 175, 238, 241, 242
Calcídio 148
Calipso 29, 79, 82
Carlos, A. 269, 270
Carossa, H. 243, 277
Cartari, V. 103, 258, 259
Carton, R. 137
Carus, C. G. 248, 249, 302
Casel, O. 60
Cassandra 292, 293, 310
Cassé, M. 216
Cassirer, E. 170, 199, 235, 241, 289, 298
Catulo 131
Celso 52, 162
Ceres v. Deméter
Cézanne, P. 233, 234, 250, 251
Charles d'Anjou 138
Chastel, A. 102, 133, 134, 257
Chaumartin, F. R. 164
Chénier, A. 103, 231
Chenu, M.-D. 100
Chevalley, C. 171
Chuzeville, J. 278, 280
Cibele 262

Cícero 51, 52, 56, 62, 67, 68, 113, 114, 161, 169, 180, 192, 205, 206, 218
Circe 38, 82
Citati, P. 301
Clarke, S. 156
Claudel, P. 175, 176, 232, 239, 248
Claudiano 47, 48
Cleanto 64, 191
Clemente de Alexandria 28, 316
Cochin, Ch. 256
Colotos 71, 72
Conti, N. 102, 103
Copérnico 183, 184
Core 83, 302, 315
Cornford, F. M. 177
Coulter, J. 230
Courtine, J.-F. 323
Cratos o Cínico, 82, n. 10
Cremer, F. W. 67, 91
Creuzer, G. F. 271, 272
Crísipo 62, 64, 191, 208, 209, 218
Croissant, J. 290
Curtius, E. R. 48, 101, 224
Custine, A. de 306
Cuvier, G. 337

Dacos, N. 257
Dante 101
Darwin, E. 287, 288
David, J. L. 290
David, P. 321
Davidson, A. 5
Degani, E. 31
Deichgräber, K. 218
Delatte, A. 257
Delisle de Sales (J.-B.-C Izouard, dito) 264
Della Porta, G. 135, 224
Delvaille, J. 189
Deméter 63, 83, 315
Demétrio Cínico 160
Demócrito 27, 53, 67, 68, 128, 165
Denomy, A. J. 148
Derchain, Ph. 257
Descartes 118, 120, 144-154, 156, 157, 178, 182
Des Places, É. 60n. 2 e 3; 67, n. 27; 73, n. 4; 91, n. 4 e 5; 287, n. 14; 316, n. 41
Detel, W. 56
Detienne, M. 227
Deuse, W. 162
Devivaise, Ch. 33
Diana de Éfeso v. Ártemis de Éfeso
Diderot, D. 167, 216, 217, 281, 318
Dijksterhuis, E. J. 127, 138, 155
Diké 164
Diller, H. 53
Diógenes de Apolônia 61
Diógenes Laércio 21, 45, 63, 165, 190
Dioniso 94, 218, 229, 308, 317, 320
Dirlmeier, F. 197, 198
Dittenberger, W. 286
Divisch, P. 135
Dobai, J. 245
Doran, P. M. 233
Dragon G. 92
Dronke, P. 84, 100, 101
Duchemin, J. 117
Duhamel, G. 171
Dumont, J.-P. 21, 27, 28, 30, 31, 38, 39, 42, 44, 49, 53, 67, 164, 177, 189, 218, 230
Dunand, F. 258, 259, 287
Dürer, A. 175
Düring, I. 54, 68
Düsing, W. 245

Eamon, W. 17, 55, 135, 142, 150, 195
Édipo 295, 312
El-Sayed, R. 286
Empédocles 28, 38, 40, 41, 42, 109, 164, 230
Emrich, W. 280
Epicuro 51-53, 71, 72, 128, 160, 165, 181, 202, 208, 209, 264, 302
Erígena, João Escoto 130
Esopo 73
Ésquilo 118, 120, 189
Estobeu 302 n. 86
Estrabão 64, 180
Estratão de Lâmpsaco 140
Eudóxio 125, 126, 182
Euler, L. 213
Eurípedes 60
Eusébio de Cesaréia 60, 316

Fabrício, D. 184
Faetonte 100, 229

Fagot-Largeau 18
Faivre, A. 87, 136
Falk, J. D. 219, 226, 279, 300
Fedro 94, 204
Fermat, P. 213
Festugière, A.-J. 41, 55, 72, 74-76, 86, 91, 94-97, 133, 165, 166, 179-181, 224, 286
Fichte, J. C. 294
Ficino, M. 44, 83, 85, 102, 131-134
Fílon de Alexandria 37, 59, 64, 160, 188, 206, 223
Fílon de Bizâncio 125
Fink, E. 220, 239, 317
Fírmico Materno 107
Fleischer, R. 258
Florian, J.-P. Claris de, 67
Fowler, A. 231
Fox Keller, E. 18, 155
Frank, L. 19, 245
Frederico II de Hohenstaufen 138
Frederico-Guilherme II da Prússia 290
Friedländer, P. 230
Friedrich, D. D. 135, 249, 271, 272, 289
Füssli, H. 261, 287

Galiano 145, 153, 181
Galileu 116, 143, 144, 146, 148, 150, 151, 154, 155
Garin, E. 99, 102, 116, 133, 134, 137
Gasquet, J. 233, 250
Gassendi, P. 56
Gemiste Pleton v. Pléton
Gennes, P.-G de, 202
Gentile, G. 197
George, S. 47, 108
Gerhardt, W. 270
Gernet, L. 53
Giese, T. 184
Gigon, O. 31
Gille, B. 125, 126, 138
Gilot, F. 241
Gilson, É. 178
Ginzburg, C. 17, 119
Giorgione 85
Giraldi Giglio Gregorio 102
Gloyna, T. 236
Gode von Aesch, A. G. F. 231, 250, 285, 290, 297
Goesch, A. 255, 256, 261, 290
Goethe, J. W. von 15, 16, 87, 108, 110, 166, 169, 170, 200, 215, 219, 225-227, 231, 237, 241-245, 249, 261, 269-282, 284-286, 295, 299-302, 310, 311, 316-320, 324, 328, 329, 331, 338
Gögelin, Ch. 275
Gombrich, E. 34
Gomperz, Th. 115
Goulet, R. 19, 65, 68, 153
Graf, F. 119, 302, 315
Granier, J. 239, 307, 309, 310, 312-314, 317
Gravelot, H. F. 256
Gregory, T. 37
Griffiths, J. G. 286
Grmek, M. D. 140, 162
Guilherme d'Auvergne 130
Guillaume de Conches 100
Güntert, H. 29
Güpner, G. 167

Hadot, I. 19, 81, 94-96, 206
Hadot, P. 16, 19, 60, 69, 74, 80, 102, 176, 205, 207, 218, 223, 230, 234, 242, 275, 294, 332
Hager, F. P. 37
Hall, M. 288
Haller A. von, 274
Hamann, J. G. 225
Hamilton, W. R. 213
Han, B.-Ch 236
Hani, J. 286
Harcourt, R. d' 103, 291, 292, 293
Harl, M. 53
Harlfinger, D. 19
Harnack A. von 153
Harrauer, C. 286, 288, 292
Hegel, G. W. F. 294, 295
Hefaístos 63, 228, 231, 49 n. 2

Heidegger, M. 166, 171, 172, 285, 325-330, 335, 336
Heinimann, F. 38
Heisenberg, W. 171, 172
Helíades 229
Heninger, S. K. 231
Hera 62, 63
Heráclides do Ponto 183
Heráclito 17, 21-23, 27-31, 33, 37-39, 45, 51, 59, 64-68, 71, 74, 75, 79, 82, 90-93, 95, 97, 113, 188, 218, 255, 305, 311, 313, 318, 319, 324-328, 335
Herder, J. 108, 292
Hermes 38, 49, 53, 82, 166, 177, 228, 231, 262
Heródoto 27, 286, 287
Herófilo 162
Hesíodo 50, 60, 62, 73, 117, 164, 177
Heydon, Chr. 184
Hiérocles 94, 96
Hiérocles de Alexandria 94
Hiéron de Siracusa 127
Hilas 229
Hipócrates (*Escritos hipocráticos*) 39-41, 44, 115, 139, 197
Hocke, G.-R. 257
Hoffmann, Ph. 19, 269
Hofmannsthal, H. von 330
Hogarth, W. 244, 245, 261, 262, 263
Hokusaï 241
Hölbl, G. 258
Hölderlin, F. 108-110, 338
Homero 38, 49, 60-62, 92, 196, 228, 231
Homérico (Hinos) 228
Horácio 263
Horapollon 256
Hórus 286
Hooghe, R. de 259
Hosemann, A. v. Osiander A.
Howald, E. 177
Hügli, A. 236
Huizinga, J. 204
Humboldt, A. 15, 16, 270
Husserl, E. 234
Huxley A. 171
Huyghens, Chr. 148
Hygin 166
Isaac (patriarca) 68
Ísis 17, 19, 21, 22, 269-271, 273-276, 280, 283, 285-297, 299, 303, 305, 309-311, 313, 315-317, 325, 338

Jacó (patriarca) 68
Jacob, F. 32, 33 n. 29, 202, 212, 216 n. 20, 221, 211 n. 1
Jacobi, F. H. 280, 281, 289
Jâmblico 83, 91, 94, 96, 133, 258, 287
James, W. 220
Janicaud, D. 246
Jankélévitch, S. 227, 295, 321, 323
Jankélévitch, V. 44, 323
Jápeto 117
Jaspers, K. 307, 310
Javé 289, 290, 323
Jeauneau, É. 100, 130, 195, 196
Jerônimo (São) 257
Jesus 108
Jó 18, 153
João Escoto Erígena v. Erígena João Escoto
Jordano Nemerário 136
Jouanna 39, 40, 41, 115, 139, 189, 197
Jourdan, F. 61
Joviano (imperador) 92
Juliano (imperador) 59, 71, 93-96, 102
Júpiter v. Zeus

Kant, I. 45, 116, 119, 168, 217, 225, 232, 235, 236, 242, 264, 275, 278, 284, 285, 290, 291, 293, 298, 299, 324, 337
Kemp, W. 85, 255-257, 290
Kendrick, W. 163
Kepler, J. 147-149, 184, 201
Kern, O. 60
Kircher, A. 259, 260
Klee, P. 239, 241, 247
Klein, R. 83, 87
Kneser, A. 213
Kohn, A. 330
Koyré, A. 87, 88, 156, 183, 184, 225, 322, 324
Kronos 74

Labat, R. 204

Lacombe de Prézel, H. 260, 299
Lacoste, J. 274
Lactâncio 67, 148, 191
Lagrange 264
Lalande, A. 213
Laplace, P. S. 156
Laugier, S. 19, 202
Launay, M. B. 314
Le Boulluec, A. 28, 60
Le Doeuff, M. 141, 142, 197
Leeuvenhoek, A. van, 149, 199, 262
Leibniz, W. G. 127, 147, 151, 156, 213, 214
Lemmi, Ch.-H. 103
Lenoble, R. 37, 117, 118, 143, 144, 151, 154, 198, 202, 283, 303
Leonardo da Vinci 33, 34, 138, 143, 175, 244, 245, 246
Lessing, G. E. 201, 289
Lévy, P. 200
Lewy, H. 94
Lichtenberger, H. 243, 281
Liebig, J. 115
Liefferinge, C. van 95
Lloyd, G. E. R. 124, 140
Lomazzo, G. P. 244
Lovejoy, A. O. 164, 168, 214
Löwith, K. 324
Luciano de Samósata 31, 166
Luis, rei 194
Lucrécio 51, 52, 117, 148, 164, 168, 169, 181, 182, 189, 198, 202, 229, 231, 234, 235, 264, 302, 303
Luna, C. 19
Lutero, M. 277

Macário de Magnésia 153
Maccurdy, E. 33
Macróbio 71, 73-75, 79, 82-84, 89-100, 258, 259
Maier, M. 264
Maierù, A. 37
Mandosio, J.-M. 200
Manet, É 85
Manílio 189
Mansion, A. 42
Manuwald, B. 169, 198
Marache, M. 278, 302
Marcel 132, 134, 249, 331
Marciano Capella 100
Marco Aurélio 32, 47, 180
Maricourt v. Pierre de Maricourt
Mário Vitorino 69
Martineau, E. 323
Masai, F. 102
Matton, S. 131
Maupassant, G. de 67
Maupertuis, P. L. Moreau de, 213, 216
Média 138
Meier-Oser, S. 224
Meissner, B. 188
Mendelssohn, M. 289
Ménétrier, Cl. 259
Menut, A. D. 148
Merchant, C. 17, 142, 143, 157, 163
Merleau-Ponty, M. 234, 245, 246, 295, 324, 330, 331, 333, 334
Mersenne, M. 143, 148, 149, 151, 154, 274
Mesomedes 47
Meunier, M. 94
Meyerstein, F. W. 179
Michelangelo 244, 246
Michelet, J. 196
Mittelstrass, J. 75, 146, 178, 182-184
Modersohn, M. 43, 48
Moisés 129, 153, 289, 293, 323
Molière 149
Momos 166
Monantheuil, H. 148
Mondésert, Cl. 316
Monod, J. 207-209, 211, 337
Montaigne 32, 87
Montesquieu, Ch. de Secondat, barão de, 318
Montfaucon, B. 259
Mousaion (Museu de Alexandria) 126
Mugnier (abbé) 32

Naddaf, G. 37, 204
Nauert, Ch. 134
Neit (deusa) 285, 286
Nero (imperador) 257

Nerval, G. de 316
Newton, I. 108, 144, 148, 156, 184, 231, 271, 272
Nicholson, M. 298
Nietzsche, F. 17, 97, 108, 113, 119, 218-221, 239, 285, 292, 305-320, 324, 328, 335, 338
Nobis, H. M. 224
Nock, A. 133, 165, 166, 287
Novalis 87, 109, 226, 227, 294-297, 310

Oetinger, F. C. 135, 136
Ohly, F. 345
Olender, M. 315
Onians, R. 29
Ordine, N. 19, 318
Oresme, N. 108, 136, 148
Orfeu 60, 62, 73, 94, 109, 113, 117, 118, 228, 229, 337
Osiander, A. 155, 183, 184
Osiris 285
Otto, W. 104, 108
Ouranos 60, 74
Ovídio 47, 51, 104, 131, 162, 164, 167, 229

Paknadel, F. 259
Palissy, B. 144
Panécio 190
Panofsky, E. 31, 85, 199, 245
Paracelso 87, 135, 224
Parent, A. 245
Parlasca, Kl. 255
Parmênides 38, 177
Pascal, B. 18, 56, 149, 151, 156, 197, 200, 244, 303, 321
Pasífae 229
Paulo (São) 33, 277, 281, 324
Paulson, R. 263
Pearson, A. C. 198
Pellicer, A. 37, 258
Pépin, J. 60, 77, 101
Petrônio 73
Peyrard, F. 264
Philipon, Jean 140
Philonenko, A. 45, 217, 225, 236, 242, 275, 278, 291, 298, 299
Picard, Ch. 315
Pico de La Mirandola 102
Picasso, P. 241
Pigeaud, J. 228
Plath, M. 231
Plauto 116
Plotino 15, 71, 74, 80, 85, 86, 93, 95, 131, 132, 133, 215, 223, 225, 226, 241, 328
Platão 22, 39, 41-43, 50, 53, 62, 64, 71, 72, 74, 75, 77, 85, 92, 94, 99-101, 106, 117, 118, 120, 125, 126, 130, 151, 166, 175-179, 182, 187, 197-199, 203, 204, 206, 214, 215, 223, 228, 230, 231, 286
Plethon, G. 102
Podro, M. 245
Poe, E. 231
Polixena 292
Pomeau, R. 264
Porfírio 59, 71-77, 79, 80-84, 86-96, 99, 107, 153, 273
Portmann, A. 220, 238, 240
Poseidon 63
Prauchère, J.-Y. 235
Preisendanz, K. 287
Primer, I. 287, 288
Proclo 72-76, 81, 86, 91, 94-96, 133, 179, 180, 181, 224, 285, 286, 287
Prost, A. 134
Proteu 103
Prudêncio 93
Ptolomeu 117, 140, 145, 208

Quandt, G. 47
Quêremon 77

Rabelais, F. 145
Raby, f. J. E. 84
Radelet de Grave, P. 138
Raggio, O. 117
Raine, K. 47
Ramuz, C.-F. 105
Ravaisson, F. 33, 34, 215, 234, 245-247
Rafael 256
Rat, M. 32

Rê (deus egípcio) 286
Rebeca (esposa de Isaac) 232
Regenbogen, O. 53
Reinhardt, K. 192
Reinhold, K. L. 288, 289, 293
Reizenstein, R. 60
Renaut, A. 325, 327, 328
Renouvier, J. 264
Reymond, A. 126, 316
Ricciardelli, G. 47
Richter, J,-P. 245
Rilke, R. M. 32, 109, 118, 119, 171, 228, 241
Ripa, C. 256, 261
Ritter, J. 235
Rivet, A. 143
Robinet, A. 156, 216, 218
Robinrt, J.-B.
Rodolfo II (imperador) 201
Rohde, E. 316
Romeyer-Dherbey 45, 218
Ronsard, P. 103, 118
Rösler, G. L. 135, 136
Rostand, J. 149
Rostvig, M. S. 229
Rousseau, J.-J. 109, 110, 113, 166-169, 284, 285, 310, 315, 338
Rubens, P. P. 262
Ruffié, J. 33
Rundle Clarck R. T. 286
Runge, Ph. 244, 249, 250
Ruyer, r. 240
Ryckmans, P. 241, 248

Saint-Hilaire, G. 215
Saint-Sernin, B. 18
Salem, J. 67, 128
Salis, A. Von 257 n. 8
Salm, P. 243, 317
Salomé, L. A. 241
Sambucus Ioannes, 257
Sartre, J.-P. 317, 318, 330
Saturno 154
Saxl. F. 198
Schelling, F. W. J. 110, 227, 284, 285, 294, 295, 319, 321-324, 326, 329, 338
Schiller, F. 103, 104, 106-109, 200, 245, 284, 291-294, 297, 299, 310, 313, 317
Schlegel, F., 294, 297, 310
Schneider, J.-Cl. 330
Schneider, Kl. 108
Schöne, A. 108, 272
Schopenhauer, A. 44, 236, 238, 299, 308, 311, 316, 320, 324, 334
Schrijvers, P. H. 53
Schröter, M. 321
Schüddekopf, C. 297
Schuhl, P. M. 53, 191
Séglard, D. 324
Segner, J. A. von 263, 287, 291, 299
Segonds A.-Ph. 19, 83 n. 15, 147 n. 29
Seiterle, G. 258
Sêmele 100
Sêneca 46, 50, 52-54, 63, 68, 113, 119, 127, 155, 160, 162-165, 167, 175, 180, 187, 189, 190-196, 199, 201, 206, 207, 217, 220, 235, 298, 303
Servicen, L. 33
Seth (deus egípcio) 286
Seznec, J. 99, 103
Shaftesbury, A. A. Cooper, conde 241, 259
Shakespeare, W. 31
Sheppard, A. 81, 230
Shitao 241, 248
Shorey p. 230
Sileno 229
Símaco 91, 92
Simon, S. 19, 136
Simplício 125, 179, 180, 182, 183, 206
Sinésio 81, 83
Smolak, K. 47
Sócrates 22, 41, 113, 114, 160, 161, 203, 204
Sófocles 30, 31, 189, 198
Sólon 165
Sou-Che 248
Speiser, D. 138
Spencer, J. 288, 289
Spenser, E. 163, 231, 260, 303
Sphinx 311
Spinoza, B. 236, 289, 334
Stabile, G. 37
Stahl, G. E. 116

Stein, Ch. von 219
Stevenson, B. 31
Stock, B. 19
Stolberg, F. L. (conde de Stolberg-Stolberg) 285
Sulzer, J. G. 302

Tales de Mileto 127
Tambrun Krasker, B. 102
Taton, R. 126, 137, 138
Taylor, Th. 47
Tchang, Yen-yuan 248
Tchouang Tseu 248
Temístio 59, 71, 91-93
Theágeno de Régio 61
Theiler, W. 103, 104, 106, 290
Thibaudet, A. 32
Thiele, P. 213
Thiersch, H. 255, 263, 290
Thorvaldsen, B. 261
Ticiano 85
Thuillier, J. 19
Tigerstedt, E. N. 229
Tímon de Flionte 82
Tintoreto 250
Todorov, T. 278
Torricelli, E. 116
Tribolo, N. 264
Trousson, R. 117, 118
Tsouyopoulos, N. 140
Tuzet, H. 231, 232

Ulisses 29, 38, 49, 82

Valeriano, P. 256
Valéry, P. 239, 240
Van der Leeuw, G. 46
Van Gogh, Th. 250, 338
Vandier-Nicolas, N. 248
Varrão 95
Venner, D. 318
Venturi, F. 119
Vênus 85, 104, 182
Vérilhac, A. M. 47
Vernière, P. 167, 216, 217
Vitorino v. Mário Vitorino
Vigne, É. 19
Virgílio 132, 196, 229, 263
Vischer, R. 164
Vives, J. L. 145
Voltaire (François-Marie Arouet, dito) 67, 147, 151, 213
Vulpius, Chr. 243

Waelhens, A. 326, 329
Wagner, r. 202, 255, 305, 306, 308, 316
Wahl, J. 328, 329
Walker, D. P. 133
Warburton, W. 288, 289
Washink, J. M. 148 n. 31
Wehrli, F. 60
Weinreich, O. 286
Westerink, L. G. 82
Willemer, M. de 281
Winckelmann, J. J. 108
Wind, E. 85, 102, 262
Witt, R. E. 258 n. 18
Witte, B. 177, 205
Wittgenstein, L/ 216, 217, 332, 333, 334
Wotling, P. 220, 305, 306, 312

Xenócrates 62
Xenófanes 61, 177, 188, 189, 199
Xenofonte 161

Zambelli, P. 133
Zarader, M. 325, 326, 328
Zeus 46, 47, 50, 61, 62, 63, 73, 74, 103, 118, 165, 188, 208
Zink, O. 31
Zintzen, Cl. 133

ÍNDICE DE ASSUNTOS

abutre 119, 256, 261
Aiôn 31, 48, 218, 286, n. 9
alavanca 86, 136, 170, 272
alegoria 16, 64, 66, 68, 69, 76, 256, 338
aletheia 67, 68, 327
angústia 151, 209, 282, 283, 285, 288, 296, 300, 301, 303, 321, 324, 329-334, 336
aristotelismo 140, 212-217, 219
arte 40-45, 125-127, 130, 131, 136, 147, 162, 167, 176, 181, 232, 237-240, 270, 305, 308, 318, 338
astral (corpo) 81, 87, 96
Atalanta 229

Bíblia 18, 65-69, 101, 225

co-naissance 176, 232, 248
contra-senso 23, 33, 37, 258, 336
cosmoteísmo 290, 303
cristianismo (cristãos) 69, 89, 90, 96-103, 107, 108, 115, 118, 137, 138, 148, 150-152, 155, 161, 184, 224, 225, 302

demônios 90-91, 94, 117, 128, 130-132, 316
Deus: — da Bíblia 18, 65, 66, 101, 108, 115, 118, 129, 130, 144, 150, 154, 155, 161, 337; — geômetra (ou engenheiro) 120, 147, 151, 155, 156, 179, 345
deuses da mitologia 38, 43, 49, 50, 53, 59-64, 67, 73-77, 83, 89-97, 99-110, 117, 118, 126, 128, 133, 155, 159, 160, 164, 165, 176, 177, 182, 187, 189, 193, 208, 209, 228, 309, 336
Diógenes o Cínico 165, 205, 206 n. 13
Dion Crisóstomo 165 n. 31
dissecação 161, 169

Egito (egípcios) 60, 103, 129, 158, 257, 260, 272, 285-290, 295, 297-299, 309
Elêusis 64, 83, 89, 94, 95, 102, 119, 191, 290, 302, 315
emblemas 119, 159, 225, 244, 257, 260, 264, 269, 270, 279
Enéias 263
engenheiros 126, 128, 137, 138, 143, 144, 146, 175
enigma 16, 22, 60, 102, 199, 203, 209, 227, 260, 289, 306, 311, 313, 324, 328, 331-333, 338
envelhecimento do mundo 164
Epicármio 44
epicurismo 51-54, 71, 117, 156, 160, 164, 165, 168, 182, 208, 209, 229

Erasístrato 162
estar-no-mundo 329, 336
estoicismo (estóico) 45, 46, 51-54, 61-69, 72, 76, 117, 129, 155, 180, 188, 190-192, 208, 209, 217, 223
experimentação 52, 56, 117, 139-141, 150, 170, 184, 271, 273, 274, 338
êxtase cósmico 110, 247-251, 285, 296

feminilidade 17, 84, 256, 287, 296, 317
Fenômeno originário 242, 276, 277, 331

Górgona 316
Grund 323

Hermeticum (Corpus) 133, 165, 166
Hero de Alexandria 126
hieróglifo 225-227, 243, 279
hipóteses 156, 160, 178, 181, 183, 333

Ícaro 119, 159
idade de ouro 127, 162-165, 168, 229, 230
interior-exterior 46, 273-275, 277, 295

liberdade divina 152, 154-155
livro (metáfora do-) 224

magnetismo 135-137
máquina do mundo 120, 143, 146, 147, 150, 152, 156
mestre e possuidor da natureza 118, 144, 150
metáfora 17, 54, 56, 59, 84, 99, 108, 110, 116, 123, 148, 192, 200, 212, 218, 224, 227, 270, 280, 314-317, 336, 337
microscópio 145, 149, 170, 262, 336
mistério às claras 110, 169, 188, 237, 271, 276-282
mito 60, 61, 64, 69-75, 77, 82-84, 87-103, 106, 107, 109, 119-120, 164, 177, 239, 271-273, 285, 301, 307, 312, 335
morte e vida 30-32, 47, 337

Napoleão 156
natureza – deusa: 16, 17, 46, 47, 143, 149, 158, 225, 256, 257; – arte: 42-45, 125, 131, 136, 147, 167, 237-242, 274, 338; – hinos à: 47, 48; – máximas da: 45, 46, 124, 225; – mãe: 46, 47, 145, 165, 167, 263, 283, 290, 291, 315; – pudor da: 83, 84, 297, 306, 311, 312, 313, 315, 324; – seio da: 109, 129-131, 135, 141, 195, 241, 260, 296; – traços da, passos da: 263, 264, 291
neoplatonismo (neoplatônicos) 64, 69, 73, 76, 79, 82, 85, 87
nudez 18, 69, 85, 86, 110, 235, 256, 306, 307, 330
Numênio 83, 84, 94

Olimpiodoro 82
Onipotência divina 152-155
opsis adélôn ta phainomena (o que aparece faz ver o que está escondido) 53
Oráculos caldeus 67, n. 27, 91, n. 6, 87, 94, 133
órfica (atitude) 117-120, 138, 176-179, 207, 233, 313, 337
Orígenes 62, n. 10

Pã 103, 318
Pappos de Alexandria 124, n. 2, 126
percepção – estética: 108, 144, 170, 233-251, 284, 333; – desinteressada: 333, 334
peripatéticos 124; v. também aristotelismo
pesquisa científica 151, 161, 262, 333; – coletiva: 142, 145, 193; – objetivo e desinteresse da: 117, 118, 161, 163, 164, 178, 189, 192, 203, 205-209, 337; – utilidade da: 117, 118, 208-209
phusis 37, 204, 325, 327
physiologia 60, 71, 181
Píndaro 199
pitagóricos 73, 231, 258
Platonismo (platônicos) 51, 52, 61, 64, 65, 69-72, 75, 97, 100, 113, 126, 127, 179, 181, 192, 205, 208
Plutarco de Queronéia 17, 60, 125, 126, n. 6 e 12, 127, 151, n. 46, 188, n. 3, 191,

n. 22, 206, n. 13, 218, n. 28, 259, n. 25, 285, 289, 302, 338
Policiano 101
politeísmo 90; – poético: 109
Político (mito do) 106, 109, 120
presença (existencial) 110, 242, 284, 301, 325, 326, 330
Príamo 292
princípios – de compensação: 214, 215; – do menor esforço: 213, 217
Prisciano 195, n. 38
procedimento judicial 114-117, 142, 337
prometéica (atitude) 117-120, 123, 144, 159-172, 202, 208, 233, 313, 337
Prometeu 50, 117-120, 137, 159, 165, 166, 209, 229, 280, 336

razão seminal v. semente
relógio (relojoeiro) 18, 107, 108, 147, 148, 152

Sábios (Sete) 22, 127, 165
segredos divinos 49, 50, 159, 176, 204, 337
semente (razão seminal) 62, 63, 76, 129, 190, 336
Sexto Empírico 53
Sílio Itálico 51 n. 12
simbolismo de G. F. Creuzer 271, 272
símbolo 19, 66, 67, 73, 76, 95, 102, 133, 224, 225, 243, 247, 258-261, 271-273, 278, 279, 313, 338
Staël-Holstein (Germaine Necker), barão de 306, n. 3
sublime 236, 297-305, 320
sub specie aeternitatis 236, 320, 333

técnica 42, 49, 50, 114, 116-118, 120, 123-128, 137, 138, 144, 157, 161-166, 169, 172, 175, 176, 190, 193, 198, 209, 233, 242, 294, 336, 337
telescópio 145, 150, 170
tempo 30, 31, 119, 145, 185-202, 262
teologia 59-60, 64, 73-77, 94-97, 103
terror 53, 72, 86, 220, 236, 284, 285, 288, 290, 292, 294, 297, 300, 302, 303, 309, 312, 319, 323, 324, 329, 338
Theofrasto 180
tolerância 91-93
tortura 56, 115, 142, 163

Ungeheuer (imenso, monstruoso) 300, 302
Urphänomen v. fenômeno originário

Verdade 291-293, 305-320, 328; – e natureza: 67, 68, 264, 318, 328; – dupla verdade: 61, 101; – no poço (abismo) 67, 68, 160, 169, 187; – filha do Tempo: 187-202
vestuário 74, 83, 85, 100, 287
véu e desvelamento (revelação) 17-19, 22, 31, 113, 114, 142, 167, 171, 175, 188, 199, 261-265, 270, 273, 283, 294-297, 303, 309, 310, 312, 316, 325-327

Este livro foi composto nas famílias tipográficas
Goudy e *Trajan*
e impresso em papel *Offset 90g/m²*



Edições Loyola
Editoração, Impressão e Acabamento
Rua 1822, n. 347 • Ipiranga
04216-000 SÃO PAULO, SP
Tel.: (011) 6914-1922